Nohl

<36611467590016

Neue Bilder

aus dem Leben der Musik und ihrer Meister.

Von

Ludwig Nohl.

Mozarts Constanze. — Zwei Hauptgönner Beethovens.
Beethoven und das Musikdrama.

München 1870.

Verlag von Louis Finsterlin.

Die nachstehenden, unter dem Titel „Neue Bilder aus dem Leben der Musik und ihrer Meister“ zusammengefaßten Essays sind ursprünglich theils Ausläufer theils Studien zu meinen ausgedehnteren Arbeiten über die Meister Mozart, Beethoven, Gluck und Richard Wagner und wurden bereits vor mehr oder weniger langer Zeit, die einen in „Westermanns Illustrirten Deutschen Monatsheften“, die andern im „Salon“ abgedruckt.

Sie erscheinen jetzt hier in erneuter „verbesserten und vermehrten“ Auflage, weil sie nicht blos nach ihrem Inhalte, sondern auch in der Form und Darstellung selbständigen Werth in Anspruch nehmen und vor allem durch nähere Berührung der rein menschlichen Persönlichkeit und der privateren Verhältnisse unserer großen Meister wie durch möglichst gemeinfaßlichen Vortrag auch der schwierigeren Probleme der Kunst geeignet scheinen, selbst das größere Publicum für die Frage nach der Bedeutung der großen Musiker für unsere Kunst und unser Leben heute zu interessiren.

Zumal in diesem Momente, wo die hundertjährige Geburtsfeier des größten Meisters der reinen Musik, Ludwig van Beethovens, jene Frage nach der Reinigung und Erneuerung unserer Kunstzustände näher legt und allgemeiner macht als lange zuvor, möchten auch diese kleineren Mittheilungen aus dem Leben und Wirken der vergangenen Meister mit dazu beitragen, daß das wirklich Große und Dauernde an ihrem Sein und Schaffen mehr und mehr deutlich erkannt werde und daraus von selbst auch die richtige Erkenntniß davon erwüchse, was denn an dem Wollen und Wirken unserer Zeit Großes und Dauerndes ist. Denn so allein hat die historische Betrachtung fruchtbringenden Werth und kann auf ihre Weise die Bestrebungen und Leistungen der eigenen Zeit verstehen und das Wirken der mitlebenden Künstler fördern helfen.

I.

Mozarts Constanze.

Ein deutsches Frauenbild.

1. Die Weberischen.

Es ist bisher nirgend ein genau ausgeführtes und erschöpfendes Charakterbild von Mozarts Frau versucht worden. Und doch dürfte die Darstellung ihres Wesens und Seins auch manchen nicht unfruchtbaren Einblick in die persönliche Art und besonders in die Herzenseigenschaften des großen Meisters selbst gewähren und damit eine neue Beleuchtung seines so außerordentlich reich quellenden und echt menschlich anmuthenden Schaffens bieten. Ich habe also das vorhandene Material in einer Weise theils neu zu gruppiren theils mannigfach zu ergänzen gesucht, daß das menschliche Bild Constanzens uns möglichst kenntlich und lebendig vor Augen zu treten vermag.

*

Die erste Bekanntschaft mit seiner nachmaligen Frau machte Mozart im Winter 1777/8 im Hause ihres Vaters, des Theatercopisten und Souffleurs Weber in Mannheim.* Sie war damals noch nicht vierzehn Jahre alt. Ihre ganze Schönheit bestand, wie er selbst später einmal sie beschreibt, in einem schlanken Wuchse, in schönen schwarzen Augen und dunklem (lockigem) Haar,

* Näheres über diese Familie findet man in meinem „Musikalischen Skizzenbuch“, in dem Berichte „Mozarts Tod“ und in „Mozarts Aloysia“.

und da sie auch geistig in keiner Weise hervorragte, so ist zu begreifen, daß Mozart neben der schönern und begabtern ältern Schwester Aloysia damals ihrer noch wenig Acht hatte. Doch war es die Leidenschaft zu dieser letztern, was ihn vom ersten Moment der Bekanntschaft an viele Wochen hindurch fast täglich in das Webersche Haus führte und so auch Constanze Gelegenheit gab den jungen Künstler, von dem damals das ganze musikalische Mannheim mit Entzücken sprach, nach seiner persönlichen Art kennen zu lernen und wie jedermann der in seine Nähe kam, vor allem sein gutes Herz liebzugewinnen. Und als nun kaum ein Jahr später eben dieses gute Herz durch die Untreue der heißgeliebten Aloysia bitter gekränkt wurde, war es gerade die unscheinbarere, aber von Gemüth ebenfalls besonders gutgeartete Constanze, die das aufrichtigste Mitgefühl für ihn zeigte und ihn „zu unterhalten suchte“. Zudem wird uns berichtet, daß wie er früher Aloysia im Gesang so jetzt, das heißt im Januar 1779, die heranwachsende Constanze „als eine lernbegierige Schülerin mit Vergnügen“ im Pianofortespiel unterrichtet habe. Doch kann von einem entscheidenden Eindruck des Mädchens auf sein Herz damals noch nicht entfernt Rede gewesen sein. *

* Nissen, der zweite Mann Constanzens, sagt freilich: „Später sahen sie sich in Wien wieder und es fand sich, daß Constanze mehr Eindruck auf Mozart als einst Aloysia gemacht hatte.“ Allein abgesehen von der geringen Zuverlässigkeit, die Nissens Berichte nach dieser Seite hin haben, weil sie aus gar zu später Zeit stammen, werden wir die Bestätigung des oben Gesagten weiter unten durch Mozart selbst erfahren.

Zwei Jahre lang sahen seitdem die Beiden, die später ein so inniges Eheleben zusammen führen sollten, einander gar nicht. Mozart ging zunächst nach Salzburg, wo er seinen brennenden Schmerz in die kühlende Fluth des ernstesten künstlerischen Schaffens tauchte, und Constanze zog im folgenden Jahre 1780 mit ihrer Familie nach Wien, wo die 17jährige Aloysia bereits als erste Sängerin am kaiserlichen National-Singspiel-Theater engagirt worden war. Dort starb denn bald der gutmüthige, aber nach Art der Webers etwas leichtbeschwingte Vater, und die Wittwe saß nun mit vier Töchtern und einem Sohne da, ohne alles Vermögen und ohne jede andere Erwerbsquelle als das Gehalt der Tochter Aloysia. Als nun diese obendrein kurz darauf den berühmten Schauspieler Lange heirathete, ward die Lage der Familie, obwohl der Schwiegersohn jährlich 700 Gulden in ihre Haushaltung zuschoß, bald wieder wie es in Mannheim gewesen war, eine drückende und die Mutter benutzte ihre größere Wohnung, in der Stadt am Peter im „Auge Gottes", um durch Vermiethung von Zimmern an einzelne Personen wenigstens noch ein kleines Einkommen zu haben. Dabei konnten ihr auch die erwachsenden Töchter, sowie es damals in Wien Sitte war, mit Aufwartung bei den „Zimmerherrn" zur Hand sein.

Denn es scheint nicht, daß diese Mädchen auf irgend welche andere Weise, z. B. durch Handarbeiten oder dergleichen zum Unterhalt des Hauswesens wesentlich beizutragen verstanden haben. In den betrübten pecuniären Verhältnissen, worin die Familie seit Anbeginn gelebt

hatte, mochte, trotzdem der Vater ein halb und halb studirter Mann war, an eine höhere Ausbildung der vielen Kinder nicht zu denken gewesen sein. Kaum daß sie nothdürftig schreiben gelernt hatten, aber wie wir noch sehen werden, in einer Orthographie, daß darob einem heutigen Schulmanne die Haare sich grausend gen Himmel bäumen möchten. Jedoch eines hatten die Mädchen wie die Vögel alle miteinander gelernt, das S i n g e n. Aber auch dieses ging, wenigstens bei den jüngeren, über das Maß gewöhnlicher Dilettantenleistungen kaum hinaus. Obendrein scheinen sie sämmtlich von ihrer guten Frau Mutter sowohl eine gewisse Bequemlichkeit und Unlust zur Arbeit, wie Mangel an Ordnungssinn und an eigentlichem Geschick im Hauswesen ererbt zu haben. So ist zu begreifen, daß auch der Ton im Hause kein besonders gebildeter und erquicklicher war, ja daß es bei der Heftigkeit der Mutter, die obendrein auch noch einen guten rheinischen Trunk und sogar zuweilen etwas über Gebühr nicht verschmähte, manchmal im Allerheiligsten der Familie zu Scenen kam, die einem feiner fühlenden Sinn zum mindesten nicht anmuthend sein konnten.

Von der Erinnerung an solche selbsterlebte Vorgänge rührte denn auch wohl die Schilderung her, die uns Mozart selbst, der bekanntlich scharf zu beobachten und ebenso treffend darzustellen wußte, von dieser Familie hinterlassen hat. Er schreibt nämlich am 15. December 1781, just als er selbst sich in den Bannkreis dieser Existenz für zeitlebens hineinzubegeben im Begriff stand, von Wien aus an seinen Vater: „Ich habe in keiner Familie solche

Ungleichheit der Gemüther angetroffen wie in dieser. Die Aelteste (Josepha, später Frau Hofer, für die Mozart die „Königin der Nacht" schrieb) ist eine faule, grobe, falsche Person, die es dick hinter den Ohren hat. Die Langin (Aloysia) ist eine falsche schlechtdenkende Person und eine Coquette. Die Jüngste (Sophie, später Frau Haibl) ist noch zu jung, um etwas sein zu können, ist nichts als ein gutes, aber zu leichtsinniges Geschöpf *. Gott möge sie vor Verführung bewahren. Die Mittelste aber, nämlich meine gute liebe Constanze ist — die Marterin darunter, und ebendeßwegen vielleicht die gutherzigste, geschickteste und mit einem Worte die beste darunter. Die nimmt sich um alles im Hause an und kann doch nichts recht thun. O mein bester Vater, ich könnte ganze Bögen voll schreiben, wenn ich Ihnen alle die Auftritte beschreiben sollte, die mit uns beiden in diesem Hause vorgegangen sind! Wenn Sie es aber verlangen, werde ich es im nächsten Briefe thun."

Das ist nun freilich kein verlockendes Bild eines Familiendaseins, und was war es denn gewesen, fragt man sich, das einen so zartfühlenden Menschen und feinorganisirten Künstler wie Mozart trotz allem wieder in dieses Haus gebracht hatte und unentrinnbar an dasselbe fesselte — ihn, der es so genau kannte, also nicht viel besonderes von ihm erwarten durfte und obendrein schon an einer Tochter dieses Hauses eine der schmerzlichsten

* Auf das „zu" hier ist besonders zu achten, denn es ist, obwohl im Original des Briefes stehend, bei Jahn (Mozart III, 141) ausgelassen und gibt doch einen wesentlich verschiedenen Sinn.

Erfahrungen seines ganzen Lebens gemacht hatte? — Es war halb Zufall halb unbewußter innerer Zug, was ihn dorthin führte, wie denn ja alle kleinen und alle großen Vorgänge und Handlungen unsers Lebens aus diesen beiden Elementen gemischt erscheinen.

Hören wir darüber das Nähere.

Es war der Ruf seines Salzburger Erzbischofs, bei dem er seit der Rückkehr von Paris von neuem in Diensten stand, gewesen was ihn im März 1781 nach Wien gebracht und so den innigsten Wunsch seiner Seele erfüllt hatte. Hieronymus Colleredo wollte dort „sich gloriren" mit seinen Leuten, und mit wem vermochte er dies besser als mit seinem Capellmeister, dessen Spiel und Composition ja schon damals alle Welt in den Himmel des Entzückens hob! Allein Mozart kannte andere Ziele als blos zu Dienst und Gefallen eines Herren zu stehen, der ihm und seinem Ruhm doch im Grunde nur „wie ein Lichtschirm" war: er gedachte in Wien eine bessere Lebensstellung und Raum zu größerem Schaffen zu gewinnen, als es die engen Verhältnisse des geistlichen Hofes zu Salzburg zuließen. Darum suchte er jetzt jede Gelegenheit auf, sich vor dem kunstgebildeten Publicum der Kaiserstadt und namentlich vor dem Kaiser selbst hören zu lassen und auf diesem Wege vor allem den Befehl zur Composition einer großen Oper zu erlangen. Er hatte ja erst soeben in München bei der Schöpfung des „Idomeneo" seine ganze Kraft selbst neu erprobt und zugleich wieder von jenem berückenden Zaubertrank des Ruhms gekostet, den ihm die Welt schon so oft ge-

spendet hatte und den sie ihm doch in weit höherem Maße noch aufbewahrte. Allein eben dieser stets und überall zuströmende Ruhm und Mozarts bei aller liebenswürdigen Bescheidenheit doch lebhaftes persönliches Selbstgefühl waren es, was den innerlich rohen und hochfahrenden geistlichen Fürsten von je verdroß und ihn jetzt zu Zumuthungen und zu einer Behandlung des großen Künstlers führte, die diesen im Innersten seiner Seele aufregend empörte und schließlich zu einem jähen Bruche trieb. Es kam zu jener bekannten widerwärtig gemeinen Scene im Vorzimmer des Erzbischofs, die das Andenken dieses geistlichen Herrn für immer befleckt und ihn mit Recht dem geringschätzenden Urtheil der Nachwelt überliefert hat.

„Ich bin noch ganz voll der Galle!" ruft Mozart am 9. Mai 1781 seinem Vater nach Salzburg zu, „und Sie, als mein bester liebster Vater, sind es gewiß mit mir. Man hat so lange meine Geduld geprüft — endlich hat sie aber doch gescheitert. Ich bin nicht mehr so unglücklich, in salzburgischen Diensten zu sein — heute war der glückliche Tag für mich. Hören Sie! — Schon dreimal hat mir der — ich weiß gar nicht, wie ich ihn nennen soll — die größten Sottisen und Impertinenzen ins Gesicht gesagt, die ich Ihnen, um Sie zu schonen, nicht habe schreiben wollen und nur, weil ich Sie immer, mein bester Vater, vor Augen gehabt habe, nicht gleich auf der Stelle gerächt habe. Er nannte mich einen Buben, einen liederlichen Kerl, sagte mir, ich sollte weiter gehen, und ich — litt alles — empfand, daß nicht allein meine Ehre, sondern auch die Ihrige dadurch angegriffen wurde;

allein Sie wollten es so haben — ich schwieg. Nun hören Sie. Vor acht Tagen kam unverhofft der Laufer herauf und sagte mir, ich müßte den Augenblick ausziehen. Den andern Allen bestimmte man den Tag, nur mir nicht. Ich machte also alles geschwind in den Koffer zusammen und die alte Madame Weber war so gütig, mir ihr Haus zu öffnen. Da habe ich mein hübsches Zimmer, bin bei dienstfertigen Leuten, die mir in allem was man oft geschwind braucht und wenn man allein ist nicht haben kann, an die Hand gehen."

An demselben Tage, wo er dies schreibt, hatte ihn der Erzbischof rufen lassen, um ihm ein Packet nach Salzburg mitzugeben. Denn Mozart gedachte in den nächsten Tagen wirklich abzureisen.

„Wann geht Er, Bursch?" schnauzte ihn der Erzbischof an, worauf Mozart ganz gelassen antwortete: „Ich habe wollen heute Nacht gehen, allein der Platz in der Post war schon verstellt."

Dann gings, wie Wolfgang selbst berichtet, in einem Athem fort: er sei der liederlichste Bursch, den er kenne, kein Mensch bediene ihn so schlecht wie er, er rathe ihm, heute noch wegzugehen, sonst schreibe er nach Haus, daß die Besoldung eingezogen werde, nannte ihn einen Lump, Lausbuben, einen Fex!

„O ich möchte Ihnen nicht alles schreiben", heißt es weiter. — „Endlich, da mein Geblüt zu stark in Wallung gebracht wurde", erzählt er, „so sagte ich:

„Sind also Ew. Hochfürstliche Gnaden nicht zufrieden mit mir?"

„Was? Er will mir drohen, Er Fex, o Er Fex! — Dort ist die Thüre, schau Er, ich will mit einem solchen elenden Buben nichts mehr zu thun haben.“

„Endlich sagte ich: Und ich mit Ihnen auch nichts mehr.“ —

„Also geh Er!“ —

„Und ich im Weggehen: Es soll auch dabei bleiben, morgen werden Sie es schriftlich bekommen.“ —

„Sagen Sie mir also, bester Vater,“ ruft er, der so schmachvoll Behandelte, am Schluß dieses Berichtes aus, „ob ich das nicht eher zu spät als zu früh gesagt habe? Meine Ehre ist mir über alles und ich weiß, daß es Ihnen auch so ist. Ich will nichts mehr von Salzburg wissen, ich hasse den Erzbischof bis zur Raserei.“

In dieser höchsten Erregung des Innern, wo für Jedermann ein antheilnehmendes Herz das unumgängliche Bedürfniß oder doch eine höchst willkommene Erleichterung ist, waren es also Webers, bei denen er seinem Gefühle Luft machen konnte, indem er die schnöden Vorgänge wenigstens erzählte. Und es sollte in den nächsten Tagen sowohl die fieberhafte Aufregung seines Herzens wie der Druck, der auf seinem ganzen Wesen lag, noch bedeutend zunehmen und so die freundliche Theilnahme jener Familie ihn noch mehr Bedürfniß werden und ihr noch enger verbinden. Denn die schwer erkaufte Freude, aus den erzbischöflichen Diensten, die ihm von je der widrigste Zwang gewesen, jetzt endlich völlig erlöst zu sein, ward ihm sogleich auf das bitterste dadurch vergällt, daß der Vater seinen Schritt entschieden mißbilligte und mit allen möglichen

Mitteln der Anweisung und der Ueberredung ihn dahin bringen wollte, denselben sogar rückgängig zu machen!

Wolfgang ward ganz irre auch an dem Vater, der ihm doch bisher in allem was sein äußeres wie sein inneres Leben anging, die höchste Autorität gewesen. „Glauben Sie mir, mein bester Vater", schreibt er, „daß ich alle männliche Stärke brauche, um Ihnen das zu schreiben, was die Vernunft befiehlt. Gott weiß es, wie schwer es mir fällt, von Ihnen zu gehen. Aber sollte ich betteln gehen, so möchte ich keinem solchen Herrn mehr dienen; denn das kann ich mein Lebtage nicht mehr vergessen, und ich bitte Sie, ich bitte Sie um alles in der Welt, stärken Sie mich in diesem Entschluß, anstatt daß Sie mich davon abzubringen suchen. Sie machen mich unthätig. Denn mein Wunsch und meine Hoffnung ist, mir Ehre Ruhm und Geld zu machen, und ich hoffe gewiß, daß ich Ihnen in Wien mehr nützlich sein kann, als in Salzburg."

Allein dem Vater war es bei diesem Zureden nicht um die feste Anstellung und sichre Besoldung allein zu thun. Er sah den Sohn, den er für unselbständiger hielt als er wirklich war, — die innern Leiden und Kämpfe der letzten Jahre hatten ihn rasch gereift, — ohne seine waltende Aufsicht von allen Gefahren der großen Stadt umlauert und meinte sogar schon in der Willfährigkeit, womit ihm die Frau Weber ihr Haus geöffnet hatte, nichts als die Fäden der Spinne sehen zu dürfen, worin sich gerade das argloseste Wesen am leichtesten fängt.

„Was Sie wegen den Weberischen schreiben, kann ich Sie versichern, daß es nicht so ist," antwortet darauf Wolfgang. „Bei der Langin (Aloysia) war ich ein Narr, das ist wahr, aber was ist man nicht, wenn man verliebt ist! — Ich liebte sie aber in der That und fühle, daß sie mir noch nicht gleichgültig ist, — und ein Glück für mich, daß ihr Mann ein eifersüchtiger Narr ist und sie nirgends hinläßt und ich sie also selten zu sehen bekomme! Glauben Sie mir sicher, daß die alte Madame Weber eine sehr dienstfertige Frau ist, und daß ich ihr à proportion ihrer Dienstfertigkeit nicht genug entgegen erweisen kann; denn ich habe nicht die Zeit dazu."

Der Vater hatte jedoch immerhin so ganz Unrecht nicht. Denn es war allerdings zum großen Theil das eigene Interesse, was diese Frau, deren ganzes Vermögen in drei unverheiratheten Töchtern bestand, jetzt zu solcher Dienstfertigkeit gegen ihren jungen Mannheimer Freund bewog. Dieser aber, ohne jedes Mißtrauen wie er war und zunächst mit allen Sinnen und Kräften einzig darauf gerichtet, sich in Wien eine Existenz zu schaffen, hatte durchaus keinen Argwohn bei dieser Freundlichkeit einer töchterbesitzenden Hauswirthin und war nur froh überhaupt zunächst ein heimatliches Asyl zu haben, wo ihm die kleinen Unbequemlichkeiten des Daseins zuvorkommend abgenommen und was jetzt mehr galt zugleich seinem Herzen tröstende Theilnahme gegönnt ward. Persönliches Interesse für Constanze war es keineswegs, was ihn jetzt in dies Haus geführt hatte. Allein die Umstände, unter denen er hineingekommen, und der tägliche Umgang mit

dem Mädchen, das von zartester Aufmerksamkeit gegen ihn war, sollten doch bald ein solches Interesse erzeugen und allmälig Gefühle in Beiden erwecken, die zur Liebe und — o Schrecken des Vaters! — bald sogar zur Ehe führten.

Dies alles bedachte der weltkluge scharfblickende Mann, dem eine Verbindung mit den „Weberischen", die ja schon einmal wie er wähnte seinen unerfahrenen Sohn verlockt hatten, ein vollständiges Gräuel war. Er drang deshalb in ihn, sobald wie möglich das „Auge Gottes" zu verlassen.

„Ich habe schon längst im Sinne gehabt, von den Weberischen wegzuziehen und es wird auch gewiß geschehen", antwortet Wolfgang am 13. Juli 1781. „Beim Schreibmeister Mesmer hätte ich logiren sollen, das ist wahr; aber da ist es mir doch bei den Weberischen lieber. Der Mesmer hat den Righini * bei sich im Quartier und ist sein großer Freund und Beschützer, doch die gnädige Frau noch mehr. Bis ich nicht ein gutes wohlfeiles und gelegenes Logis ausfindig mache, gehe ich da nicht weg, und da muß ich der guten Frau etwas vorlügen, denn ich habe keine Ursache wegzugehen."

Derweilen aber brachten gar Salzburger Freunde das Gerücht zum Vater, Wolfgang habe sich mit einer Weberischen verlobt! Nun gibt es natürlich ein väterliches Donnerwetter, und Wolfgang soll sich ausführlich recht-

* Den bekannten italienischen Operncomponisten und spätern Hofcapellmeister in Berlin.

fertigen. Er thut dies auch sofort und zwar in einer Weise, die uns zugleich über sein ganzes Sein im Weberischen Hause genauere Auskunft gibt.

„Ich sage es noch einmal", heißt es am 25. Juli 1781, „daß ich schon längst im Sinne gehabt, ein anderes Logis zu nehmen und das nur wegen dem Geschwätz der Leute, und mir ist leid, daß ich es wegen einer albernen Plauderei, woran kein wahres Wort ist, zu thun gezwungen bin. Ich möchte doch nur wissen, was gewisse Leute für Freude haben können, ohne allen Grund so in den Tag hineinzureden. Weil ich bei ihnen wohne, so heirathe ich die Tochter; von Verliebtsein war gar die Rede nicht, über das sind sie hinausgesprungen, sondern ich logire mich ins Haus und heirathe. Wenn ich mein Lebtage nicht ans Heirathen gedacht habe, so ist es gewiß jetzt; denn — ich wünsche mir zwar nichts weniger als eine reiche Frau — wenn ich jetzt wirklich durch eine Heirath mein Glück machen könnte, so könnte ich unmöglich aufwarten, weil ich ganz andere Dinge im Kopfe habe. Gott hat mir mein Talent nicht gegeben, damit ich es an eine Frau hänge und damit mein junges Leben in Unthätigkeit dahin lebe. Ich fange erst an zu leben und soll es mir verbittern? Ich habe gewiß nichts über den Ehestand, aber für mich wäre er dermalen ein Uebel. Nun, da ist kein ander Mittel, ich muß, wenn es schon nicht wahr ist, wenigstens den Schein vermeiden, obwohl der Schein auf nichts anderm beruht, als daß ich da wohne. Denn wer nicht ins Haus kömmt, der kann nicht einmal sagen, daß ich mit ihr soviel Umgang

habe, wie mit allen andern Geschöpfen Gottes. Die Kinder gehen selten aus, nirgends als in die Comödie, und da gehe ich niemals mit, weil ich meistens nicht zu Hause bin zur Comödienstunde. Ein paar Mal waren wir im Prater, und da war die Mutter auch mit, und ich, da ich im Hause bin, konnte es nicht abschlagen mitzugehen, und damals hörte ich noch keine solche Narrensreden. Dann muß ich aber auch sagen, daß ich nichts als meinen Theil zahlen durfte. Und da die Mutter solche Reden selbst gehört und auch von mir aus weiß, so muß ich sagen, daß sie selbst nicht mehr will, daß wir zusammen wohin gehen sollen und mir selbst gerathen, wo anders hinzuziehen, um fernere Verdrießlichkeiten zu vermeiden. Denn sie sagt, sie möchte nicht unschuldiger Weise an meinem Unglück Schuld sein. Das ist also die einzige Ursache, warum ich schon längst, seitdem man so schwätzt, im Sinn gehabt wegzuziehen, und insoweit Wahrheit gilt, habe ich keine, was aber die Mäuler anbelangt, habe ich Ursache. Und wenn diese Reden nicht gingen, würde ich schwerlich wegziehen; denn ich werde freilich leicht ein schöneres Zimmer bekommen, aber die Commodité und so freundschaftliche und gefällige Leute schwerlich. Ich will auch nicht sagen, daß ich im Hause mit der mir schon verheiratheten Mademoiselle trotzig sei und nichts rede, — aber verliebt auch nicht. Ich narrire und mache Spaß mit ihr, wenn es mir die Zeit zuläßt (und das ist nur Abends, wenn ich zu Hause soupire, denn morgens schreibe ich in meinem Zimmer und Nachmittags bin ich selten zu Hause)

und also sonst weiter nichts. Wenn ich die alle heirathen müßte, mit denen ich gespaßt habe, so müßte ich leicht zweihundert Frauen haben!"*

„Und doch", so denkt der etwas schwarzsehende und der Welt mißtrauende Vater, „muß das Gerücht nicht ganz lügen, die Entschuldigungen sind gar zu eifrig und ausführlich, als daß sie nicht Verdacht erregen sollten!" Und kommen nicht auch Frau Marthe und Mephisto, blos weil sie ihre beiderseitigen Schützlinge traulich bei einander wissen, übereinstimmend zu dem Schluß:

„Er scheint ihr gewogen,
Und sie ihm auch. Das ist der Lauf der Welt!"

---

2. Die Verlobung.

Um die gesammte Gemüthslage Mozarts in jener Epoche seines Lebens völlig zu verstehen, ist es nothwendig, einen kurzen Blick auf seine Vergangenheit zu werfen, und namentlich wird man dann begreifen, warum es nicht eigentlich Leidenschaft war, was ihn zur Ehe führte, sondern jenes allgemeine innere Bedürfen, das jeden Mann ergreift, wenn er in gewisse Jahre tritt, und ihn dann auch nicht so wählerisch in seiner Neigung sein läßt, wie die Jahre der Jugend und des schwärmenden Ideals es zu sein pflegen.

* Man denke nur an sein Verhältniß zum „Bäsle" und seine neckischen Briefe an dieselbe (Mozarts Briefe S. 69 und folg.).

Nicht leicht hat es wohl einen Menschen gegeben, den die Natur mit allen Gaben der Kunst so verschwenderisch ausgestattet, wie Mozart. Aber auch nicht oft einen, dem ein gütiges Geschick sogleich von frühester Kindheit an jenen leitenden Lehrer und schützenden Helfer zur Seite gab, der die unzähligen Gefahren jenes zweischneidigen Glücksgeschenkes, das man Genie nennt, mit unermüdlicher Treue von seinem Schützlinge abzuwenden und ihm auf Schritt und Tritt den Weg des vorwärtsstrebenden Schaffens zu ebnen suchte. Es scheint eine Art von Nothwendigkeit zu sein, daß wer im tiefen Grunde seines Wesens die Neigung und den Keim des Ideals trägt, die praktische Wirklichkeit des menschlichen Seins, dessen Wesen und höchste Ziele er deutlich genug in seiner Seele erschaut, in keinem Zuge versteht und daß gerade derjenige Künstler, der des Lebens tiefste Weisheit in himmlischen Schöpfungen offenbart, im Leben selbst zeitlebens ein Kind und Thor zu bleiben hat.

Indem nun der Vater, jener treffliche Mentor unseres musikalischen Genius, ihm von Kindheit an alle Bahnen öffnete, seine göttlichen Gaben zur Sicherheit und Vollendung zu entwickeln, entfremdete er ihn nur um so mehr auch jeder Kenntniß der wirklichen Welt und diente sogar selbst dazu, den Jüngling in Dingen des Lebens unbehülflicher zu machen als er von Natur vielleicht war.

Die erste unmittelbare Berührung mit des Lebens kleinen Drangsalen erfuhr Mozart, als er im Herbst 1777 in Begleitung seiner Mutter die große Kunstreise nach Paris antrat. Sie selbst verstand wenig vom Reisen,

das damals ungleich berechtigter als heute eine Kunst genannt ward, und da sie obendrein etwas „commode" war, so fielen dem Sohne, der sonst stets vom Vater begleitet worden und also völlig unerfahren in diesen Dingen war, von vornherein mancherlei Besorgungen zu, von denen er bisher nicht einmal eine Ahnung gehabt hatte. War er mit diesem gereist, so durfte er sich um nichts kümmern; was zerrissen war, fand er geflickt, so sagt er selbst, mit einem Wort, er war bedient wie ein Fürst. Jetzt aber that er sich etwas darauf zu Gute, seine Sachen selbst besorgen zu können. „Viviamo come i Principi, wir leben wie die Prinzen", schrieb er schon von der ersten Poststation jener Reise aus; „uns geht nichts ab, als der Papa. Je nun, Gott wills so haben, es wird noch alles gut gehen. Ich hoffe der Papa wird wohlauf sein und so vergnügt wie ich; ich gebe mich ganz gut darein. Ich bin der anderte Papa und gebe auf alles Acht. Ich habe mir auch gleich ausgebeten, die Postillione auszuzahlen, denn ich kann doch mit die Kerls besser sprechen, als die Mama. Zu Wasserburg beim Stern ist man unvergleichlich bedient, ich sitze da wie ein Prinz. Vor einer halben Stunde (meine Mama war just nicht in der Stube) klopfte der Hausknecht an und fragte sich um allerlei Sachen an, und ich antwortete ihm mit aller meiner Ernsthaftigkeit wie ich im Portrait bin," — nämlich im großen Familienbilde im Mozarteum in Salzburg.

Allein wenn es auch mit der Besorgung der Erfordernisse des Reisens so ziemlich gelang, der Vater

daheim fühlte es doch merklich an seinem Geldbeutel, daß seine Erfahrung und Geschicklichkeit den Reisenden an allen Ecken und Enden fehlte, und nachdem trotz aller Bemühungen weder in München noch in Mannheim oder Paris der eigentliche Zweck der Reise, eine feste Anstellung und die Composition einer Oper erreicht, ja nicht einmal durch wohlarrangirte Concerte ein Theil der Reisekosten gedeckt worden war, mußte sich denn doch am Ende auch Wolfgang davon überzeugen, daß es nicht genug sei, ein auch noch so „superieures Talent" zu besitzen, um sogleich zu einer befriedigenden Lebensstellung zu gelangen, und er hatte deßhalb die Salzburgischen Dienste, die des Vaters diplomatische Geschicklichkeit von neuem zuwege gebracht, wohl oder übel wieder annehmen müssen.

Mehr aber als alles dieses hatte ihn die jähe Treulosigkeit Aloysias daran gemahnt, daß zwischen Ideal und Wirklichkeit eine weltweite Kluft liegt und daß die aufrichtigste Herzensneigung uns den wirklichen Besitz des geliebten Gegenstandes nicht sichert. Von da an ergriff auch Mozart wie jeden vielfach Getäuschten, in Bezug auf das Leben jene stille Resignation, die sich bescheidet, wenn auch nur das geringste der heißersehnten Ziele wirklich erreicht wird. Und wenn er es jetzt trotz aller bittern Erfahrungen noch einmal wagte, sich ohne jeden weitern Anhalt als das Bewußtsein des eigenen geistigen Könnens auf das stürmische Meer des Lebens zu begeben, — wenn er des Erzbischofs Dienste quittirte und blos durch seine künstlerischen Erfolge sich den Lebens-

unterhalt und schließlich eine feste Stellung zu erarbeiten gedachte, so gehörte dazu vor allem, daß auch fortan wie früher des alltäglichen Daseins hemmende Nöthe von ihm genommen wurden, daß er Jemanden zur Seite hatte, der ihm die kleinen Plagen der äußern Existenz abnahm, damit er Zeit und Kraft unzerstückelt auf sein künstlerisches Schaffen wenden konnte. *

Und diese Hülfe fand er jetzt im Weberischen Hause, fand sie vor allem bei Constanze.

„Viele Commoditäten werden mir doch abgehen in meinem neuen Logement, besonders wegen dem Essen", schreibt er kurz nach dem letzten Briefe an den Vater. „Wenn ich recht nothwendig zu schreiben hatte", — und das war ja jetzt, wo er von seinem Arbeiten zugleich die Bedürfnisse des Lebens bestritt, alle Tage der Fall — „so wartete man mit dem Essen so lange ich wollte, und ich konnte unangezogen fortschreiben und dann nur zur andern Thür zum Essen hineingehen, sowohl Abends als Mittags. Jetzt, wenn ich nicht Geld ausgeben will und mir nicht das Essen in mein Zimmer bringen lassen will, verliere ich wenigstens eine Stunde mit dem Anziehen, welches sonst am Nachmittag meine Arbeit war, und muß ausgehen, abends besonders.** Sie wissen,

* „Und ich, der ich nun immer zu componiren habe, brauche einen heitern Kopf und ruhiges Gemüth", schreibt er selbst am 9. Juni 1781 an den Vater.

** Man darf bei obiger Zeitangabe wohl der complizirten Zopf- und Pudertracht jenes Jahrhunderts nicht vergessen.

daß ich mich gemeiniglich hungrig schreibe; die guten Freunde, wo ich soupiren könnte, essen schon um acht Uhr oder längst halb neun. Da aber (d. h. bei Webers) sind wir vor zehn Uhr nicht zu Tisch gegangen."

Und als er im September wirklich in ein anderes Haus — es lag auf dem Graben, also nur wenig Schritte von dem „Auge Gottes" entfernt — eingezogen ist, kam es ihm vor, als wenn einer „von seinem eigenen bequemen Reisewagen sich in einen Postwagen setzt." Auch die kleinen familiären Freuden, die jugendlichen Lustbarkeiten, das Fangen und das Versteckenspielen mit den Mädchen u. s. w., zu welchen Scherzen Mozart sonst stets aufgelegt war, hörten nun schon der zeitraubenden Toilette wegen ebenfalls auf oder kamen doch seltener vor.

Wie es aber nun geht, daß wenn man einer gewohnten Sache plötzlich entbehren muß, das Bedürfniß nach ihr nur desto heftiger wird und sogar sich zur Sehnsucht steigert, so erging es auch Mozart mit Constanzen, und zumal dann, als er mit der Composition der „Entführung aus dem Serail" auf das dringlichste beschäftigt war. *

Und schon klingen in die Schöpfungen seiner künstlerischen Phantasie merklich jene schönen Empfindungen

* Auch bei dieser Arbeit schon scheint ihm Constanze mit Abschreiben des Textes und dergleichen hülfreich zur Hand gegangen zu sein. Wenigstens besitzt der Herr Director Krauckling in Dresden einen bisher unbekannten kleinen Brief Mozarts an seinen Vater, auf dessen Rückseite von ihrer Hand der Text der Arie Constanzens „Ach ich liebte, war so glücklich" abgeschrieben steht, und

hinüber, die nur aus der Tiefe des in Liebe erregten eigenen Herzens zu fließen vermögen. Belmontens Arie: „O wie ängstlich, o wie feurig", die bereits am 1. August 1781 fertig war (Mozarts Briefe Nr. 165), ward eine Favoritarie von Allen, die sie gehört haben, auch von ihm selbst, berichtet er dem Vater. Und wenn er hinzufügt: „Auch ist das klopfende Herz schon angezeigt, die Violinen in Octaven; man sieht das Zittern, Wanken, man sieht wie sich die schwellende Brust hebt, man hört das Lispeln und Seufzen", — so hatte er hier die Rhythmen und Farbentöne schon aus dem eigenen Leben genommen, ebenso wie es ihm aus der eigenen überströmenden Empfindung in die Feder quoll, was Belmontes Rondo so bezaubernd schön macht: „O Constanze, dich zu sehen, dich voll Wonne, voll Entzücken an dies warme Herz zu drücken!"

Denn schon war der Neid der Welt erwacht und gedachte ihm die kaum gewonnene Freude seines Herzens streitig zu machen. Man wollte ihm seine allabendlichen Besuche im „Auge Gottes", die einzige Erquickung jener angestrengten Tage, einschränken und so begann auch über das bloße äußere und gewohnheitsmäßige Bedürfniß hinaus mehr und mehr ein tieferes Fühlen und Wünschen sich kräftig in ihm zu regen.

Der Vater freilich läßt ihn jetzt, wo er eine andere

dieser Brief gehört nach seinem Inhalt zu jenem bekannten Schreiben vom 26. September 1781, wo Mozart seinem Vater so ausführlich über die Composition des 1. Actes seiner Oper referirt und aus dem auch die oben im Text folgenden Stellen stammen.

Wohnung bezogen, mit seinen Argwöhneleien eine Weile in Ruhe, weßhalb die Briefe an ihn auch zunächst nichts über Constanze enthalten. Erst im Herbst scheinen wieder allerhand „Wiener Neuekeiten“ in Salzburg eingelaufen zu sein, der Art wie sie schon früher Mozarts Jugendfreunde auszustreuen beliebten, z. B. er sei nur „wegen dem Frauenzimmer“ in Wien, er habe auf dem Ball mit einer Person von schlechtem Rufe getanzt, — auf welch letzteres aber Mozart einfach erwiedert, er habe davon nichts gewußt und handle nach dem Scheine nicht allzeit so wie er handeln sollte. — Dennoch glaubte der Vater wieder eine Warnung ergehen lassen zu sollen. Darauf antwortet Wolfgang: „Ich soll denken, daß ich eine unsterbliche Seele habe! — Nicht allein denke ich das, sondern ich glaube es. Worin bestände denn sonst der Unterschied zwischen Menschen und Vieh? — Eben weil ich das nur zu gewiß weiß und glaube, so habe ich nicht alle Ihre Wünsche, so wie Sie gedacht haben, erfüllen können,“ das heißt in Deutsch übertragen: den Umgang mit der Familie Weber nicht so ohne weiteres abbrechen können. Und als nun der Vater kategorisch eine Erklärung solcher Andeutungen fordert, rückt Mozart denn auch sofort mit der vollen Sprache heraus.

„O wie gerne hätte ich Ihnen nicht längst mein Herz geöffnet,“ heißt es am 15. December 1781, „aber der Vorwurf, welchen Sie mir hätten machen können, auf so etwas zur Unzeit zu denken, hielt mich davon ab — obwohl Denken niemals zur Unzeit sein kann. Mein Bestreben ist unterdessen etwas wenig Gewisses hier

zu haben, dann läßt es sich mit der Hülfe des Unsichern ganz gut hier leben, und dann — zu heirathen! — Sie erschrecken vor diesem Gedanken? — Ich bitte Sie aber, liebster bester Vater, hören Sie mich an! — Ich habe Ihnen mein Anliegen entdecken müssen, nun erlauben Sie auch, daß ich Ihnen meine Ursachen und sehr gegründete Ursachen entdecke. Die Natur spricht in mir so laut wie in jedem Andern und vielleicht lauter als in manchem großen starken Lümmel. Ich kann unmöglich so leben wie die meisten dermaligen jungen Leute. Erstens habe ich zuviel Religion, zweitens zuviel Liebe des Nächsten und zu ehrliche Gesinnungen, als daß ich ein unschuldiges Mädchen anführen könnte, und drittens zuviel Grauen und Ekel, Scheu und Furcht vor den Krankheiten und zuviel Liebe zu meiner Gesundheit, als daß ich mich mit H— herumbalgen könnte. Dahero kann ich auch schwören, daß ich noch mit keiner Frauensperson auf diese Art etwas zu thun gehabt habe, und wenn ich es hätte, so würde ich es Ihnen auch nicht verhehlen. Denn Fehlen ist doch immer dem Menschen natürlich genug, und einmal zu fehlen wäre auch nur bloße Schwachheit, — obwohlen ich mir nicht zu versprechen getraute, daß ich es bei einem Fehlen bewenden lassen würde, wenn ich in diesem Puncte ein einziges Mal fehlte. Darauf aber kann ich leben und sterben. Ich weiß wohl daß die Ursache (so stark sie immer ist) doch nicht erheblich genug dazu ist; mein Temperament aber, welches mehr zum ruhigen und häuslichen Glück als zum Lärmen geneigt ist, — ich, der von Jugend auf

niemals gewohnt war auf meine Sachen, was Wäsche, Kleidung und dergleichen anbelangt, Acht zu haben, kann mir nichts nöthiger denken als eine Frau. Ich versichere Sie, was ich nicht Unnützes öfter ausgebe, weil ich auf nichts Acht habe. Ich bin ganz überzeugt, daß ich mit einer Frau, mit dem nämlichen Einkommen das ich allein habe, besser auskommen werde als so, — und wie viele unnütze Ausgaben fallen nicht weg! — Man bekommt wieder andere dafür, das ist wahr; allein man weiß sie, kann sich darauf einrichten und mit einem Wort, man führt ein ordentliches Leben. Ein lediger Mensch lebt in meinen Augen nur halb, — ich hab halt solche Augen, ich kann nicht dafür; ich habe es genug überlegt und bedacht, ich muß doch immer so denken."

Und in der That man würde sehr irren, wenn man jene mehr äußerlichen Dinge als die eigentlich entscheidenden Motive seines jetzigen Entschlusses betrachten wollte. Ihn beherrschte als tieferer Trieb zu diesem bedeutsamen Schritte eine aufrichtige warme Liebe zu dem Mädchen seiner Wahl, und dieser schließlich einzig ausschlaggebende Grund seines Vorhabens drängt sich denn auch allmälig selbst dem Vater gegenüber, der nur von Nützlichkeitsgründen hören wollte, stark genug hervor.

„Nun aber, wer ist der Gegenstand meiner Liebe?" fährt er in seinem Herzensergusse fort. „Erschrecken Sie auch da nicht, ich bitte Sie. Doch nicht eine Weberische? — Ja eine Weberische! — Aber nicht Josepha, nicht Sophie, sondern Constanze, die mittelste!" Folgt die bereits oben mitgetheilte Schilderung der We-

derschen Familie und dann heißt es: „Bevor ich Sie von meinem Gewäsche frei mache, muß ich Ihnen doch noch näher mit dem Charakter meiner lieben Constanze bekannt machen. Sie ist nicht häßlich, aber auch nichts weniger als schön. Ihre ganze Schönheit besteht in zwei kleinen schwarzen Augen und in einem schönen Wachsthum. Sie hat keinen Witz, aber gesunden Menschenverstand genug, um ihre Pflichten als eine Frau und Mutter erfüllen zu können. Sie ist nicht zum Aufwand geneigt, das ist grundfalsch; im Gegentheil ist sie gewohnt, schlecht gekleidet zu sein, denn das wenige was die Mutter ihren Kindern hat thun können, hat sie den zwei andern gethan, ihr aber niemalen. Das ist wahr, daß sie gern nett und reinlich, aber nicht propre gekleidet wäre. Und das Meiste, was ein Frauenzimmer braucht, kann sie sich selbst machen, und sie frisirt sich auch alle Tage selbst, versteht die Hauswirthschaft, hat das beste Herz von der Welt, ich liebe sie und sie liebt mich von Herzen, — sagen Sie mir, ob ich mir eine bessere Frau wünschen könnte?"

Er hatte sich also, wie immer so auch hier seinem schönen Herzenstriebe folgend, mit ihr verlobt und bittet jetzt den Vater um die Einwilligung zur Heirath. „Das muß ich Ihnen noch sagen," schließt er seinen zutrauensvollen Bericht, „daß damals als ich (den erzbischöflichen Dienst) quittirte, die Liebe noch nicht war, sondern erst durch ihre zärtliche Sorge und Bedienung, als ich im Hause wohnte, geboren wurde. Ich wünsche also nichts mehr, als daß ich nur etwas weniges Sicheres bekomme,

wozu ich auch Gottlob wirklich Hoffnung habe, so werde ich nicht nachlassen Sie zu bitten, daß ich diese Arme erretten und mich zugleich mit ihr, und ich darf auch sagen uns alle glücklich machen darf. Sie sind es ja doch auch, wenn ich es bin? — Nun habe ich Ihnen mein Herz eröffnet, nun haben Sie Mitleiden mit Ihrem Sohne!" —

---

3. Die Entführung aus dem Auge Gottes.

Es war allerdings für Mozart mehr als wünschenswerth, seine künftige Gattin möglichst bald aus einer Umgebung zu befreien, wo die bessern Eigenschaften, die sie vor den übrigen Gliedern der Familie voraus hatte, nur leiden konnten. Schon im Spätherbst hatte Constanze, ohne Zweifel auf Mozarts Veranlassung, einen ganzen Monat lang bei einer seiner vornehmen Gönnerinnen, der Frau Baronin von Waldstädten zugebracht, und dort hatten die Liebenden eine Weile ungestört mit einander verkehren können. Allein mochte die Mutter fürchten, es werde ihr auf diese Art die Gewalt über die Tochter entzogen, oder mochte sie im Ernste besorgen, der gute Ruf derselben könne bei jener Dame leiden, die allerdings nach damaliger Art des Adels für sich ein freieres Leben führte als sich selbst mit den Forderungen damaliger Sitte vertrug, — kurzum sie hatte es durchzusetzen gewußt, daß Constanze bald nach Hause zurückkehrte, und wollte sie jetzt gar nicht mehr von sich lassen.

Auch der Vormund der Weberschen Kinder, ein Herr Thorwarth, Garderobeninspector des k. k. Theaters, mischte, als nun Constanze wieder zu Hause war, sich in die Angelegenheit und verbot Mozart Webers Haus. Er kannte Mozart nicht, hatte sich aber wohl von so dienstfertigen und naseweisen Herren wie der Herr Winter (Componist des Unterbrochenen Opferfestes, der aus Neid Mozart feind war) und ihrer mehrere allerhand Dinge über ihn in die Ohren schreien lassen: — daß man sich mit ihm in Acht nehmen müsse, daß er nichts Gewisses habe, daß er starken Umgang mit dem Mädchen habe, daß er sie vielleicht sitzen lassen werde und das Mädchen hernach unglücklich wäre u. s. w. „Dies kroch dem Herrn Vormund in die Nase", berichtet Mozart am 22. Dezember 1781 in seiner drastischen Art weiter; „denn die Mutter, die mich und meine Ehrlichkeit kennt, ließ es dabei bewenden und sagte ihm nichts davon. Denn mein ganzer Umgang bestand darin, daß ich — dort wohnte und nachher alle Tage ins Haus kam; außer dem Hause sah mich kein Mensch mit ihr. Dieser lag nun der Mutter mit seinen Vorstellungen so lange in den Ohren, bis sie es mir sagte und mich bat, mit ihm selbst davon zu reden, er wolle die Tage herkommen. Er kam, ich redete mit ihm, das Resultat, weil ich mich nicht so deutlich explizirte als er es gewollt, war daß er der Mutter sagte, mir jeden Umgang mit ihrer Tochter zu verwehren, bis ich es schriftlich mit ihm ausgemacht habe. Die Mutter sagte: Sein ganzer Umgang besteht darin, daß er in mein Haus kommt

und mein Haus kann ich ihm nicht verbieten, er ist ein zu guter Freund, und ein Freund, dem ich viel Obligation habe, ich bin zufrieden gestellt, ich traue ihm, machen Sie es mit ihm aus."

Darauf verlangte der Vormund ein förmliches Eheversprechen. „Was blieb mir also für ein Mittel übrig? — Eine schriftliche Legitimation zu geben oder das Mädchen zu lassen!" ruft Mozart aus und fügt nach seiner naiv treuen Art hinzu: „Wer aufrichtig und solid liebt, kann der seine Geliebte verlassen? — Kann die Mutter, kann die Geliebte selbst nicht die abscheulichste Auslegung darüber machen?" Er verfaßte also eine Schrift, daß er sich verpflichte, in Zeit von drei Jahren die Mademoiselle Constanze Weber zu ehelichen; wofern sich aber die Ohnmöglichkeit bei ihm ereignen sollte, daß er seine Gedanken ändere, so solle sie alle Jahre 300 Gulden von ihm zu ziehen haben. „Ich konnte ja nichts leichteres in der Welt schreiben", rechtfertigt er sich vor dem Vater, der von diesem „Ehecontract" die schlimmsten Dinge vernommen hatte; „denn ich wußte, daß es zu der Bezahlung dieser 300 Gulden niemals kommen wird, weil ich sie niemals verlassen werde. Und sollte ich so unglücklich sein, meine Gedanken verändern zu können, so würde ich recht froh sein, wenn ich mich mit 300 Gulden davon befreien könnte, — und die Constanze, wie ich sie kenne, würde zu stolz sein, um sich verkaufen zu lassen."

Bei dieser wenig zarten Behandlung der Sache von Seite der Obhüter des Mädchens hatte er aber doch

wieder eine Genugthuung, welche ihm zugleich zeigte, wie Recht er hatte treu auszuhalten. „Was that aber das himmlische Mädchen, als der Vormund weg war?“ — fügt er jener langen Darlegung mit innigster Freude hinzu; „sie begehrte von der Mutter die Schrift, sagte zu mir: Lieber Mozart, ich brauche keine schriftliche Versicherung von Ihnen, ich glaube Ihren Worten so! — und zerriß die Schrift. Dieser Zug machte mir meine liebe Constanze noch werther.“

Jetzt drang er denn auch lebhaft in den Vater um möglichst baldige Einwilligung zur Heirath: „Ohne meine liebste Constanze kann ich nicht glücklich und vergnügt sein, und ohne Ihre Zufriedenheit darüber würde ich es nur zur Hälfte sein. Machen Sie mich also glücklich, mein liebster bester Vater, ich bitte Sie.“

Allein der Vater, mißtrauisch wie er von Natur war und jetzt doppelt durch die vielen schlimmen Gerüchte, hielt immerfort mit dem Consens zurück und plagte Mozart durch allerhand Vorwürfe und Einwürfe, die doch nur zum geringsten Theile wirklich begründet waren. Durch diese Verzögerung der Sache ward denn auch die Mutter, die sich ganz vom Vormunde abhängig gemacht hatte, persönlich verstimmt, und es ward den jungen Liebenden ihr Zusammensein im älterlichen Hause bald wahrhaft zur Qual. Abends gegen Neun pflegte Mozart, der den ganzen Tag über mit Componiren und Stundengeben angestrengt war, zu seiner „lieben Constanz“ zu gehen. Es ward dann geplaudert, gescherzt, gespielt, auch hin und wieder musizirt. Denn Constanze war ja

von München her seine Clavierschülerin, und er mußte wie überall auch hier immerfort vorspielen, wobei ihr merkwürdigerweise am liebsten war, wenn er Fugen von Bach oder Händel spielte. Ja sie forderte ihn auf, doch selbst in dieser „künstlichsten und schönsten" Art der Musik etwas zu schreiben, und daraus entstand dann auch in der That eine Reihe Mozartscher Clavierstücke im strengeren Stil. Allein diese freundliche Weise ihres bräutlichen Zusammenseins war die seltenere. Meistens verkümmerte ihnen die Mutter den ganzen Abend durch ihre bittern Reden, daß er nichts habe, daß er das Mädchen in schlechten Ruf bringe, da er so lange mit ihr Umgang habe ohne zum Heirathen zu kommen. Und da sie obendrein meistens, wie Mozart auf gut süddeutsch sagt, „im Schuß" war, so fielen ihre Worte nur um so verletzender aus, und die üble Leidenschaft, die sie eben in den Schuß brachte, die Neigung zum Trinken führte dann allerhand ärgerliche Scenen herbei. Zwar sagte Mozart, betrunken habe er sie nie gesehen, allein sie trinke mehr als einer Frau gezieme, und wolle dann auch ihre Töchter, die nur an Wasser gewöhnt seien, zum Weintrinken zwingen. Da gab es denn immer Streit und Zank. „Und könnte man sich", ruft Mozart aus, „wohl so einen Streit von einer Mutter vorstellen!"

Dies alles wußte der Vater und zwar nicht einzig durch den Sohn, dessen Aeußerungen und Berichte doch immer noch möglichst schonend waren und der nach seiner humanen und nachsichtsvollen Art trotz all dieses Störenden die Familie immer noch eine gute nannte,

während seine Bekannten, wenn der eine oder andere Salzburg berührte, die übertriebensten Schilderungen von ihrer Art und Weise machten. Da hieß es die Mutter sei alle Tage betrunken, die Töchter seien leichtsinnig, Constanze wurde sogar einmal — von dem „infamen Erzbuben" Winter — ein „Luder" genannt, das heißt nach dem gemeinten Sinne eine schlau berechnende Person, die nichts als ihre eigennützigen Zwecke verfolgt; die Mutter habe Thüre und Thor geöffnet, um den jungen unerfahrenen Künstler in ihr Haus zu locken, mit der Tochter zu verheirathen und dann, wenn er bei ihnen wohne, ihn recht auszusaugen. Diese Berichte brachten den Vater, der ja überhaupt bei den Menschen nicht leicht das Bessere vermuthete und solchen Schilderungen vollsten Glauben schenkte, im allerhöchsten Grade auf. Und als er nun gar von jenem schriftlichem Eheversprechen hörte, gerieth er in hellen Zorn und judizirte sogar, der Herr Vormund und die Madame Weber verdienten in Eisen geschlagen Gassen zu kehren und eine Tafel am Halse zu tragen mit den Worten: „Verführer der Jugend!" Mozart natürlich findet das alles übertrieben. „Mir thut die Vermuthung weh genug, daß Sie glauben können, daß Ihr Sohn so ein Haus frequentiren könnte, wo es also zugeht," schreibt er am 16. Januar 1782. „Daß es nicht so ist, brauche ich nicht erst zu sagen. Nur so viel muß ich sagen, das Sie jetzt das Gegentheil glauben dürfen."

Und in der That, was Constanze betraf, so hatte er Recht, des Vaters Verdacht ungegründet zu nennen. Denn es war wirklich persönliche Zuneigung, was das

Mädchen an ihn fesselte, und jetzt um so mehr als sie selbst sich sehnte, den widrigen Verhältnissen ihres älterlichen Hauses möglichst bald entfliehen zu können. Die Beiden hatten denn auch schon mit einander ausgemacht, nicht blos auf keinen Fall im „Auge Gottes" zu wohnen, sondern sich dort auch möglichst selten sehen zu lassen. Und um sich in diesen schweren Tagen innerlich recht zu stärken, gingen sie allzeit mitsammen sowohl in die heilige Messe als zum Beichten und Communiziren; „und ich habe gefunden", berichtet Mozart, „daß ich niemalen so kräftig gebetet, so andächtig gebeichtet und communiciret hätte, als an ihrer Seite; und so ging es ihr auch".

So hätte er die eigennützigen Absichten und die niedere Anschauungsweise von Mutter und Vormund so gut wie die verletzenden Aeußerungen des Vaters am Ende wohl noch ertragen. Allein zu diesen Uebeln kam ein weit peinigenderes, — Constanze selbst machte ihm durch ihr oft unbesonnenes und trotzköpfiges Wesen manche Noth, die ihn dann völlig niederdrückte. Einmal war in einer Gesellschaft bei der Frau von Waldstädten auch ein heiteres Spiel vorgekommen, worin sich die Frauenzimmer von einem „Chapeau" die Waden messen lassen mußten. Darin lag nun nach der Sittenanschauung der Zeit durchaus nichts Ungehöriges, und auch Mozart würde wohl im ganzen durchaus nichts Arges darin gefunden haben, daß Constanze sich dem losen Spiel wie die übrige Jugend unterzog. Allein in unbesonnenem Uebermuth hatte sie nicht blos den Chapeau selbst das entscheidende Experiment vornehmen lassen, sondern sich dessen

noch gar in Gegenwart Mozarts und ihrer Schwestern besonders gerühmt. Dies hatte Mozarts Feingefühl verletzt, und er hatte ihr solch Benehmen in seiner schonenden Weise verwiesen. Darüber war sie sogleich mädchenhaft heftig aufgefahren und hatte ihm sogar, wie er sagt, den Korb gegeben. Mozart aber wie immer besonnen, schrieb denn am 29. April 1781 den nachfolgenden Brief, der sowohl ihn wie das Mädchen auf das kenntlichste charakterisirt und seinem Herzen alle Ehre macht:

„Liebste beste Freundin!

Diesen Namen werden Sie mir ja doch noch wohl erlauben daß ich Ihnen geben darf? — so sehr werden Sie mich ja doch nicht hassen, daß ich nicht mehr Ihr Freund seyn darf, und Sie — nicht mehr meine Freundin seyn werden? — und — wenn Sie es auch nicht mehr seyn wollen, so können Sie es mir doch nicht verbieten, gut für Sie, meine Freundin zu denken, wie ich es nun schon gewohnt bin. — Ueberlegen Sie wohl, was Sie heute zu mir gesagt haben. — Sie haben mir (ohngeacht allen meinen Bitten) 3 mal den Korb gegeben und mir gerade ins Gesicht gesagt, daß Sie mit mir nichts mehr zu thun haben wollen. — Ich, dem es nicht so gleichgültig ist, wie Ihnen, den geliebten Gegenstand zu verlieren, bin nicht so hitzig, unüberlegt und unvernünftig den Korb — anzunehmen. — Zu diesem Schritte — liebe ich Sie zu sehr. — Ich bitte Sie also nochmal die Ursache dieses ganzen Verdrusses wohl zu überlegen und zu bedenken, welche war, daß ich mich darüber aufgehalten, daß Sie so unverschämt unüberlegt waren,

Ihren Schwestern — nota bene in meiner Gegenwart zu sagen, daß sie sich von einem Chapeau haben die Waden messen lassen. — Das thut kein Frauenzimmer welches auf Ehre hält. — Die Maxime in der Kompagnie mitzumachen ist ganz gut. — Dabey muß man aber viele Nebensachen betrachten, — ob es lauter gute Freunde und Bekannte beysammen sind? — ob ich ein Kind oder schon ein Mädchen zum heirathen bin — besonders aber ob ich eine versprochene Braut bin? — häuptsächlich aber ob lauter Leute meinesgleichen, oder niedriger als ich — besonders aber vornehmer als ich — dabei sind? — Wenn es sich wirklich die Baronin selbst hat thun lassen, so ist es ganz was andres, weil sie schon eine übertragene Frau (die ohnmöglich mehr reizen kann) ist, — und überhaupt eine Liebhaberin von Etcaetera ist. — Ich hoffe nicht, liebste Freundin, daß Sie jemals so ein Leben führen wollten, wie sie, wenn Sie auch nicht meine Frau seyn wollen. — Wenn Sie schon dem Triebe mitzumachen (obwohl das mitmachen einer Mannsperson nicht allzeit gut steht, desto weniger einem Frauenzimmer —) konnten Sie aber ohnmöglich widerstehen, so hätten Sie in Gottes Namen das Band genommen, und sich selbst die Waden gemessen (so wie es noch alle Frauenzimmer von Ehre in meiner Gegenwart in dergleichen Fälle gethan haben) und nicht von einem chapeau. — Ich — ich — würde es niemalen im Beyseyn Anderer — Ihnen gethan haben — ich würde Ihnen selbst das Band gereicht haben, — destoweniger also von einem Fremden — der mich gar

nichts angeht. — Doch das ist vorbei, — und ein kleines Geständniß Ihrer dortmaligen etwas unüberlegten Aufführung würde alles wieder gut gemacht haben, und — wenn Sie es nicht übel nehmen, liebste Freundin, — noch gut machen. — Daraus sehen Sie, wie sehr ich Sie liebe. — — Ich brause nicht auf wie Sie; — ich denke — ich überlege — und ich fühle. — Fühlen Sie — haben Sie Gefühl, — so weiß ich gewiß daß ich heute noch ruhig werde sagen können, die Constanze ist die tugendhafte, ehrliebende, vernünftige und getreue Geliebte des rechtschaffenen und für sie wohldenkenden Mozart."

Diese ruhig offene Vorstellung scheint denn auch bald alles wieder in das richtige Geleise gebracht zu haben. „Muthen Sie meiner Constanze keine so schlechte Denkungsart zu," hatte er schon vor Wochen dem Vater geschrieben, als dieser andeutete sie werde ihn blos um eines vermeintlichen Vermögens willen nehmen, das er vom Vater zu erwarten habe. „Glauben Sie gewiß, daß ich sie mit solchen Gesinnungen unmöglich lieben könnte. Liebster bester Vater, ich wünsche nichts als daß wir bald zusammen kommen, damit Sie sie sehen und — lieben, denn Sie lieben die guten Herzen, das weiß ich."

Bald nachher wagte auch Constanze, die übrigens eine große Furcht vor dem gestrengen Herrn Schwiegerpapa hatte, sich den Bitten ihres Geliebten um die Bewilligung der Heirath anzuschließen.

Zunächst schickt Mozart seiner Schwester, die nach ihrer vorwiegend vernünftigen Art beim Vater viel ver-

mochte und die also als Mittlerin sehr erwünscht sein mußte, ein Paar Hauben nach der neuesten Wiener Mode, die Constanze selbst gearbeitet habe, und bittet in ihrem Namen um Vergebung, wenn dieselben nicht zum besten ausgefallen seien, die Zeit sei zu kurz gewesen. Und Constanze legt noch ein kleines Kreuz als Präsent bei, das von der Einfachheit jener Verhältnisse zeugt. „Eben ist meine liebe Constanze über mich gekommen," schreibt der Herr Bräutigam, „ob sie sich nicht unterstehen dürfte, meiner Schwester ein kleines Andenken zu überschicken? — Ich sollte sie aber gleichwohl entschuldigen, sie sei ein armes Mädchen, habe nichts zum Besten, und meine Schwester soll den guten Willen für das Werk ansehen. Das Kreuzel ist von keinem Groschen Werth, aber die Hauptmode in Wien. Das Herzl mit dem Pfeil ist aber dem Herzl mit dem Pfeil meiner Schwester mehr anpassend und wird ihr also besser gefallen." Und als nun Marianne sich mit dem Geschenke sehr zufrieden erklärte, war Constanze ganz in ihrem Vergnügen, wünschte, daß sie ihre Freundin sein möchte und nahm sich endlich die Courage, dem Triebe ihres guten Herzens zu folgen, nämlich der lieben Schwester zu schreiben. „Willst Du sie also (und in der That ich wünsche es, um das Vergnügen darüber auf der Stirne dieses guten Geschöpfes zu lesen)", berichtet Mozart weiter, „mit einer Antwort beehren, so bitte ich Dich Deinen Brief mir einzuschließen. Ich schreibe es nur zur Fürsorge, damit Du weißt, daß ihre Mutter und ihre Schwestern nichts wissen, daß sie Dir geschrieben

hat.“ Constanze aber bringt nicht ohne Anstrengung sowohl des Köpfchens wie der des Schreibens wenig gewohnten Finger folgendes kunstvoll phrasirte Briefchen fertig, dessen Orthographie im Original allerdings die Entzifferung des Sinnes zuweilen schwierig macht, weßhalb dieselbe hier an den meisten Stellen geändert erscheint.

„Wertheste und schätzbarste Freundin!“ heißt es. „Niemals würde ich so kühn gewesen sein, mich so ganz grade meinem Triebe und Verlangen an Sie, wertheste Freundin, zu schreiben, zu überlassen, wenn mich dero Herr Bruder nicht versichert hätte, daß Sie mir diesen Schritt, welcher aus zu großer Begierde mich mit einer obschon unbekannten, doch durch den Namen Mozart mir sehr schätzbaren Person wenigstens schriftlich zu besprechen geschieht, nicht übel nehmen werden. — Sollten Sie böse werden, wenn ich mich Ihnen zu sagen unterstehe, daß ich Sie, ohne die Ehre zu haben Sie von Person zu kennen, nur ganz allein als Schwester eines — Ihrer so würdigen Bruders über alles hochschätze und — liebe — und es wage — Sie um Ihre Freundschaft zu bitten. — Ohne stolz zu sein darf ich sagen, daß ich sie halb verdiene, ganz — werde ich mich sie zu verdienen bestreben! — Darf ich Ihnen die meinige (welche ich Ihnen schon längst heimlich in meinem Herzen geschenkt habe) entgegen anbieten? — o ja, ich hoffe es — und in dieser Hoffnung verharre ich wertheste und schätzbarste Freundin dero gehorsamste Dienerin und Freundin Constanza Weber m. p.

Bitte meinen Handkuß an dero Herrn Papa.“

Diese formelle Umständlichkett und conventionelle Freundschaftsversicherung wie die Bitte um Erwiederung der Gefühle war ja damals allgemein, und die Antwort Mariannens, die nach kurzer Zeit einlief, wird nach Form und Inhalt nicht viel anders ausgesehen haben. Mozart hatte dieselbe Constanzen „allsogleich eingehändigt" und berichtet, daß sie ein wahres Vergnügen darüber empfunden habe und sich mit nächstem die Freiheit nehmen werde ihr wieder zu schreiben. Unterdessen muß er in ihrem Namen eine Frage an die Schwester thun, die uns vom neuen den Herkules oder doch Amphion am Spinnrocken zeigt, — nämlich ob man in Salzburg die Franzen trage, ob seine Schwester sie schon trage? ob sie selbe selbst machen könne oder nicht? „Die Constanze," fügt er hinzu, „hat sich erst zwei Piquekleider so garnirt, es ist hier die größte Mode. Weil sie selbe nun machen kann, so wollte sie meiner Schwester damit aufwarten, sie möchte ihr nur die Farbe sagen, denn man trägt sie in allen Farben, weiß, schwarz, grün, blau, püce rc. Ein atlassenes oder kroditornes Kleid muß freilich mit Seidenfranzen garnirt sein, wie sie auch eines so hat; aber ein ordinäres Kleid von schönem sächsischen Pique mit Zwirnfranzen (welche man, wenn man sie nicht anrührt, fast von den seidenen nicht unterscheidet) steht recht schön, und ist noch die Commodität dabei, daß man sie mitsammt dem Kleid kann waschen lassen."

Und solchen ausführlichen neuesten Wiener Modenbericht erstattet derselbe Mozart, der gerade damals wegen drängender Arbeiten und Geschäfte kaum Zeit hat auch

nur wenige Zeilen an den Vater zu schreiben, während dieser früher mindestens alle drei bis vier Tage einen ellenlangen Brief bekommen hatte, — derselbe Mozart, der seinen Tageslauf in dieser Zeit selbst so beschreibt: „Um sechs Uhr früh bin ich schon frisirt, um sieben Uhr ganz angekleidet. Dann schreib ich bis neun Uhr. Von neun Uhr bis ein Uhr habe ich meine Lektionen; dann esse ich, wenn ich nicht zu Gaste bin, wo man auch um zwei Uhr oder auch um drei Uhr speist, wie heute und morgen bei der Gräfin Zichi und Gräfin Thun (zwei seiner Schülerinnen). Vor fünf Uhr abends oder sechs Uhr kann ich nichts arbeiten und öfters bin ich durch eine Akademie daran verhindert; — wo nicht, so schreibe ich bis neun Uhr. Dann gehe ich zu meiner lieben Constanz, allwo uns das Vergnügen uns zu sehen durch die bittern Reden ihrer Mutter mehrentheils verbittert wird, welches ich meinem Vater im nächsten Brief erklären werde, und daher gehört der Wunsch, daß ich sie sobald als möglich befreien und erretten möchte. Um halb 11 Uhr oder 11 Uhr komme ich nach Haus; das besteht von dem Schuß ihrer Mutter oder von meinen Kräften ihn auszuhalten. Da ich mich wegen der vorfallenden Akademien und auch wegen der Unsicherheit, ob ich nicht bald da bald dort hingerufen werde, auf das Abendschreiben nicht verlassen kann, so pflege ich, noch vor dem Schlafengehen etwas zu schreiben. Da verschreibe ich mich öfters bis ein Uhr, — und dann wieder um sechs Uhr auf!"

Ein anderes Mal muß sogar Constanze den Brief an den Vater endigen. Das geschieht denn natürlich wieder nicht ganz ohne Zittern und Zagen.

„So öben ist Ihr lieber Sohn zur Gräffin Thun geruffen worden, und hat also die Zeit nicht, seinem lieben Vatter den Brif zu endigen, daß ihm selber leit ist," schreibt sie, „er hat mir die Comesion gegeben ihnen es zu wissen zu machen, weil nun heit der Posttag ist, damit sie nicht ohne Brif von ihm sein. Das nächstemal würt er seinem lieben Vatter schon daß mehrere schreiben, bitte also um Verzeiung daß ich schreibe, daß, was ihnen nicht so angenem ist, als daß was ihnen ihr Herr sonn geschriben hette; ich bin ihre ware dinerin und freindin

Constanza Weber.

Bitte dero liebenswürtiger Madmoiselle tochter mein Compliment aus zu richten."

Wozu denn Mozart selbst das nächste Mal berichtet: „Sie hat lange nicht daran gewollt und fürchtete, Sie möchten sie über ihre Orthographie und Concept auslachen, und läßt mir keinen Fried, ich muß sie bei Ihnen deßwegen entschuldigen."

Und nun, wird man fragen, was war es, woran er damals so dringend arbeitete? — Immer noch die „Entführung aus dem Serail", die wegen Textänderung und andern Gründen fast um ein ganzes Jahr hinausgeschoben worden war. — Und als nun trotz aller Kabalen gegen ihn die Oper Sommer 1782 endlich in Scene gegangen war und den höchsten Beifall erlangt hatte, so daß er beste Hoffnungen für eine Anstellung gewann, drängt er in den Vater, jetzt nicht länger mit der Einwilligung zur Heirath zu zögern.

„Liebster bester Vater," heißt es also am 27. Juli

„ich muß Sie bitten, um alles in der Welt bitten, geben Sie mir Ihre Einwilligung, daß ich meine liebe Constanze heirathen kann. Glauben Sie nicht, daß es um das Heirathen wegen allein ist; wegen diesem wollte ich noch gerne warten. Allein ich sehe, daß es meiner Ehre, der Ehre meines Mädchens und meiner Gesundheit und Gemüthszustandes wegen unumgänglich nothwendig ist. Mein Herz ist unruhig, mein Kopf verwirrt, wie kann man da etwas Gescheutes denken und arbeiten! Wo kommt das her? Die meisten Leute glauben, wir sind schon verheirathet; die Mutter wird darüber aufgebracht, und das arme Mädchen wird sammt mir zu Tode gequält. Diesem kann leicht abgeholfen werden. Glauben Sie mir, daß man in dem theuern Wien so leicht leben kann, als irgendwo; es kömmt nur auf Wirthschaft und Ordnung an, die ist bei einem jungen verliebten Menschen nie. Wer eine Frau bekommt, wie ich eine bekomme, der kann gewiß glücklich sein. Und sorgen Sie sich nicht; denn sollte ich, Gott bewahre, heut krank sein (besonders verheirathet), so wollte ich wetten, daß mir die ersten von der Noblesse einen großen Schutz geben würden. Das kann ich mit Zuversicht sagen. Ich weiß was der Fürst Kaunitz zum Kaiser und Erzherzog Maximilian gesprochen hat."*

* Er hatte gesagt, daß solche Leute nur alle 100 Jahre auf die Welt kämen, und solche Leute müsse man nicht aus Deutschland vertreiben, besonders wenn man so glücklich sei, sie wirklich in der Residenzstadt zu besitzen. Wie bitter freilich sollte Mozart im Lauf der Jahre in dieser Zuversicht sowohl auf den Kaiser wie auf den „großen Schutz von der Noblesse" sich getäuscht sehen!

„Ich erwarte mit Sehnsucht Ihre Einwilligung, mein bester Vater, ich erwarte sie gewiß, meine Ehre und mein Ruhm liegt daran. Sparen Sie nicht zu weit das Vergnügen, Ihren Sohn mit seiner Frau zu umarmen."

Auch die Frau Baronin wendet sich mit der gleichen Bitte an den Vater, und Mozart stellt wenige Tage darauf die Sache ebenfalls nochmals ruhig vor. „Sie können gar nichts dawider einzuwenden haben," schreibt er am 31. Juli, „und haben es auch wirklich nicht, das zeigen Ihre Briefe. Denn sie ist ein ehrliches braves Mädchen von guten Aeltern, ich bin im Stande, ihr Brot zu verschaffen, wir lieben uns und wollen uns. Alles was Sie mir noch geschrieben haben und allenfalls noch schreiben könnten, wäre nichts als gutmeinender Rath, welcher so schön und gut als er immer sein mag, doch für einen Menschen, der schon so weit mit einem Mädchen ist, nicht mehr paßt. Da ist also nichts aufzuschieben. Lieber sich seine Sachen recht in Ordnung gebracht und einen ehrlichen Kerl gemacht! — Das wird Gott dann allzeit belohnen! Ich will mir nichts vorzuwerfen haben."

Da nun der Vater aber immer noch mit der Einwilligung zurückhielt, so beschlossen die Liebenden, auch ohne dieselbe sich trauen zu lassen, und wer ihnen dabei mit Rath und That treulich zur Seite stand, war wieder die Baronin von Waldstädten.

Auch jetzt, wo die ärgerlichen Auftritte im Weber'schen Hause mit jedem Tage zunahmen, hatte Mozart sein liebes Mädchen und zwar heimlich dorthin entführt, und diesmal waren natürlich Vormund und Mutter vor

Aerger und Zorn nicht länger zu halten und wollten zu Gewaltmitteln greifen.

In welch roher Weise man dabei verfuhr, können wir aus einem Billet ersehen, welches Mozart damals in wahrer Seelenangst an die Frau von Waldstädten richtete. „Hochgeschätzbarste Frau Baronin," schreibt er, „die Magd der Mad. Weber hat mir etwas anvertraut, welches, wenn ich schon nicht glaube, daß es geschehen könnte, weil es eine Prostitution für die ganze Familie wäre, doch möglich wäre, wenn man die dumme Madame Weber kennt, und was mich folglich doch in Sorge setzt. Die Sophie ist weinend hinausgekommen, und da sie die Magd um die Ursache fragte, so sagte sie: Sage sie doch heimlich dem Mozart, daß er machen soll, daß die Constanze nach Hause geht, denn meine Mutter will sie absolument mit der Polizei holen lassen. — Darf denn hier die Polizeiwache gleich in jedes Haus? — Vielleicht ist es auch nur ein Locknetz, um sie nach Hause zu kriegen. Wenn das aber geschehen könnte, so wüßte ich kein besser Mittel, als die Constanze morgen frühe — wenns sein kann, heut noch zu heirathen. Denn dieser Schande möchte ich meine Geliebte nicht aussetzen, und meiner Frau kann das nicht geschehen. — Noch was, der Thorwarth ist heut hinbestellt, ich bitte Ew. Gnaden um Dero wohlmeinenden Rath und uns armen Geschöpfen an die Hand zu gehen. Ich bin immer zu Hause. Die Constanze weiß noch von nichts. War Hr. von Thorwarth bei Ew. Gnaden? Ist es nöthig daß wir beide heut nach Tisch zu ihm gehen?"

Da galt also kein Feiern, und es gelang denn auch in der That vor allem den Bemühungen der Frau Baronin, die vorhandenen Hindernisse rasch wegzuräumen. Sie bewirkte sogar, weiß Gott wie, den Dispens von den drei Kirchenaufgeboten, half ihrem Schützling die tausend Gulden herbeischaffen, die als Widerlage gegen Constanzens 500 Gulden Heirathsgut dienen sollten, so daß am 3. August 1782 der Heirathscontract abgeschlossen und tags darauf in der St. Stephanskirche die Trauung wirklich vollzogen werden konnte.

„Bei der Copulation," berichtet drei Tage später, als die väterliche Einwilligung denn doch endlich eingetroffen war, der viel gequälte Bräutigam und jetzt glückliche Gatte selbst, „war kein Mensch als die Mutter und die jüngste Schwester, Herr von Thorwarth als Vormund und Beistand von Beiden, Herr von Zetto, Landrath, Beistand der Braut, und der Gilofsky (ein Salzburger Jugendfreund) als mein Beistand. Als wir zusammen verbunden wurden, fing sowohl meine Frau als ich an zu weinen; davon wurden alle, sogar der Priester gerührt, und alle weinten, da sie Zeuge unserer gerührten Herzen waren. Unser ganzes Hochzeitsfest bestand aus einem Souper, welches uns die Frau Baronin von Waldstädten gab, und welches in der That mehr fürstlich als baronisch war. Nun freuet sich meine liebe Constanze noch hundertmal mehr nach Salzburg zu reisen! Und ich wette, ich wette, Sie werden sich meines Glückes erfreuen, wenn Sie sie werden kennen gelernt haben; wenn anders in ihren Augen so wie in den meinigen ein gut-

denkendes, rechtschaffenes, tugendhaftes und gefälliges Weib ein Glück für ihren Mann ist! Meine liebe Constanze wußte meine Umstände und alles, was ich von Ihnen zu erwarten habe, schon lange von mir. Ihre Freundschaft aber und die Liebe zu mir war so groß, daß sie gern mit größten Freuden ihr ganzes künftiges Leben meinem Schicksal aufopferte. — Mit einem Wort, wir sind für einander geschaffen, und Gott, der alles anordnet und folglich auch dieses alles so gefügt hat, wird uns nicht verlassen."

Das war Mozarts Bräutigamszeit, fürwahr keine mit Rosen bestreute!

Und hielt ihm nun seine Ehe mit dem Mädchen, das er mit so viel Treue und Opfern sich erworben, alles was er sich von ihr versprochen? — Wenn wir die ganze Dauer derselben überblicken, dürfen wir wohl sagen: sie war sein Glück und seine Freude und für seine ganze innere und äußere Existenz ein nothwendiges Bedingniß und von wahrhaft fruchtbringender Bedeutung.

---

4. Die Flitterzeiten.

Das „mehr fürstliche als baronische" Souper bei der Frau von Waldstädten muß die Gäste ziemlich spät in die Nacht hinein zusammengehalten haben. Denn als am andern Morgen, wie es so Sitte der nähern Freunde

ist, der bekannte Abbé Maximilian Stadler in Mozarts Wohnung erschien, um das junge Ehepaar zu begrüßen, fand er alles still und erhielt auf sein Anpochen an keiner Thüre Antwort. Er faßte sich also Muth, auch ohne dies einzutreten und ging, da nirgend geschlossen war, durch die Zimmer, bis er im letzten die Neuverheiratheten noch im ruhigen Schlaf fand. Rasch erwacht sprang Mozart auf und lud unter Lachen und Scherzen den ersten Gast und später treusten Hausfreund zum Kaffee, worauf sich aber die Heiterkeit erst recht erhöhte, da bei dem Mangel eines Hausmädchens Constanze selbst und zwar obendrein in ihrem Hochzeitskleid, in der Küche Feuer anmachen und das Frühstück bereiten mußte, das man dann in aller Fröhlichkeit miteinander verzehrte.

Nicht ohne Rührung pflegte der gutmüthige Herr, der sehr alt wurde, diese kleine Begebenheit auch den nachlebenden Freunden und Verehrern unsers Meisters zu erzählen. Eben diese kindlich unbefangene Art, vom Dasein zu genießen was es bietet und ohne viel Sorghaftigkeit den Moment zu nehmen wie er ist, dieser leichte Sinn den materiellen Forderungen des Lebens gegenüber, blieb denn auch der Grundzug des häuslichen Daseins der beiden Eheleutchen. Und sie war ihnen nöthig, diese leichtere, ja humoristische Auffassung der gemeinen Bedrängnisse des Tages. Denn von außen her ward dieser Ehe ihr Bestand nicht eben leicht gemacht, und gegenseitige Liebe und beiderseitige Fröhlichkeit mußten ihnen manches wieder flicken helfen, was das Leben zerriß.

Freilich zunächst, da die Einnahme wenn auch nicht regelmäßig, doch durch Conzerte, Lectionen und Compositionen ziemlich reichlich floß und die Ausgaben nicht viel bedeutender als bisher waren, ging es recht gut. Ein mannigfacher geselliger Verkehr konnte dem Leben auch manch äußern Reiz bieten. Eine Ehre wie daß der Altmeister Gluck nach einem Conzert der Aloysia sie beide nebst den „Langeschen" zu sich zu Tische lud, wollte allerdings nach dieser Seite hin nicht viel bedeuten. Da war schon der Umgang mit der „Frau Baronin", wenn auch nicht völlig ebenbürtig, doch wenigstens einigermaßen gegenseitig. Mehr aber trat für den Anfang ein wirklicher Verkehr ein mit dem „reichen Jud" (aber „seinem wahren guten Freund") dem Baron Wetzlar, bei dem Mozart eine Weile zur Miethe wohnte, und ein lebhafter Umgang fand vor allem mit dem Ehepaar Lange statt. Dazu gesellte sich außer dem Abbé Stadler noch der Clarinettist gleichen Namens, für den Mozart später das herrliche Clarinettenquintett schrieb, sowie der eine und andre Sänger oder Schauspieler, deren Namen uns hier nicht weiter angehen.

Mit dieser Gesellschaft gab es denn im Winter wohl Bälle oder vielmehr Tanzgesellschaften, wo man auch einmal bis morgens um 7 Uhr zusammenblieb, aber wie Mozart seinem Vater ausdrücklich hinzufügt, in der Weise, daß jeder „Chapeau" sein Theil zahlte. Und da dieser Theil nur in zwei Gulden bestand, so mochte die ganze Sache einfach genug sein, und Constanze hatte dabei wohl höchstens die Pflichten der empfangenden Hausdame zu

erfüllen. Ein andres Mal führten sie nach einem schlechten Text des Schauspielers Müller, zu dem aber Mozart selbst die Musik schrieb, einen Carnevalsspaß auf, und da war denn wie sich von selbst versteht der kleine heiter gewandte Maestro der Arlequin, seine ehemals angebetete Aloysia die Colombine und ihr eifersüchtiger Mann der Pierrot. Und damit das Ganze recht zusammenstimme, war ein alter Tanzmeister dabei, der die höhere Orchestik herzustellen unternommen hatte. „Ich sag Ihnen, wir spielten recht artig", meldet am 12. März 1783 Mozart dem Vater. Dann wieder im Frühling und Sommer ging es hinaus ins Freie, wie dies so mancher der kleinen Canons besagt, zu denen sich Mozart selbst auch den derb östreichischen Text zu verfassen pflegte: „Gemma in Proda, gemma in d'Hetz" (Gehn wir in den Prater, gehn wir in die Hetz d. i. Freude, Plaisir), und „Grechtels eng" (Richtet euch zusammen, macht euch fertig, zum Spaziergang) u. s. w.

Nach dieser Seite hin entbehrte also Constanze der Freude des häuslichen Daseins nicht. Sie hatte keinen griesgrämigen kopfhängerischen, sie hatte einen heitern Mann, der auch für sich den unschuldigen Genuß des Lebens liebte und also das Miteinandersein daheim nicht eben erschwerte.

Allein er war ein schaffender Künstler, und zwar im höchsten Sinne des Wortes, ein Genius, dessen Haupt mit der Sonne sich berührte und der versunken in die Tiefen des innern Lebens und ernst sinnend über die hohen Aufgaben seiner Kunst oft für das äußere Dasein

ganz verloren und einem Arbeiten seines Geistes hingegeben war, das ihn von der umgebenden Welt völlig abzog.

Und sie selbst, Constanze, war sie auch da seine Gefährtin, war sie auch da die wahre Theilnehmerin an seinem Thun und Leben?

Diese Frage ist die erste und gewichtigste, die sich bei dem Worte „Mozarts Frau" aufdrängt, und in ihrer Beantwortung liegt zugleich das volle Urtheil über Constanzens eigenen Werth und ihre Bedeutung.

*

Constanze war, das ist aus all ihren Lebensäußerungen zu bemerken, eine durchaus ungeistige oder doch unschöpferische Natur, und hatte sich auch, wie dies nach ihrer Herkunft und Erziehung kaum anders zu erwarten ist, nicht auf die gewöhnliche Stufe damaliger Bildung erhoben. Sie besaß wohl, was die Musik betrifft, so viel Talent und so viel durch Hören und eigene Uebung gewonnene Kenntniß, um nicht völlig ohne Verständniß für ihres Mannes künstlerisches Thun und Schaffen zu sein. Ja sie regte ihn sogar, wie wir bereits oben sahen, mit persönlicher Neigung zur Composition mancher kleinen Stücke an, — wie er denn auch später noch „pour sa très-chère épouse" einige Sachen für Clavier schrieb. Und für ihre Stimme und Befähigung ward auch die Sopranpartie der Cmoll-Messe ausgeführt, die er zu schreiben und zu stiften gelobt hatte, wenn ihn das Glück mit seiner Frau nach Salzburg zu dem so sehr

geliebten Vater führen werde. So konnte er, da sie namentlich auch sicher vom Blatt sang, wohl manches neu Geschaffene mit ihr durchprobiren und auf diese Weise eine gewisse regelmäßige Theilnahme an seinen Arbeiten von ihr gewinnen. Allein von dem Kern und Wesen seines eigentlichen Schaffens, von dem höheren geistigen Thun ihres Mannes hatte sie, man darf es wohl sagen, zeitlebens auch nicht die leiseste Ahnung. „Er schrieb Noten wie Briefe", sagt sie mit ganz treffender äußern Charakterisirung seiner Thätigkeit. Aber daß diesem so leichten Aufschreiben nicht blos eine höchst ungewöhnliche musikalische Begabung, wie sie eben überhaupt nur bewundert, aber schwer begriffen werden kann, sowie sicherste Schulung und dauerndste Uebung zu Grunde lagen, sondern daß demselben vor allem die ernsteste unausgesetzte und angespannteste Arbeit der Seele wie der Phantasie, ja des ganzen Menschen vorausgegangen war, das verstand sie nicht.*

* Ganz erstaunlich verkehrt ist die Aeußerung von Nissen, daß Constanze „vielleicht mehr für Mozarts Talent als für seine Person gefühlt habe"! Denn es ist, wie wir noch näher erkennen werden, jedenfalls das Umgekehrte außerordentlich viel richtiger, wenn es überhaupt möglich erschiene, daß jemand eines großen Menschen Geist verstehen könne, ohne sein Herz zu verstehen, — zumal bei einem schaffenden Künstler, bei dem so wie bei Mozart das ganze künstlerische Leisten im tiefsten Zusammenhang mit dem menschlichen Fühlen steht und absolut das eine aus dem andern, das Schaffen aus dem innern Leben einzig hervorgeht! Allein freilich, da muß man sagen, in letzter Instanz verstand Constanze das eine so wenig wie das andere, und ebensowenig hatte Nissen selbst nur eine Ahnung von dem zeugenden Urquell von Mozarts wie jedes echten Künstlers Wesen.

Dies aber bleibt überhaupt der gewöhnlichen Anschauung durchweg verschlossen, und so ist auch Constanzen gerade daraus am allerwenigsten ein Vorwurf zu machen.

Wohl aber ist hier sogleich zu fragen, ob sie nach ihrem Theil im beiderseitigen Zusammensein ihrem Manne nun auch von außen her jene Ungestörtheit und vor allem jenes Gefühl der äußeren Behaglichkeit verschafft habe, ohne welches selbst der kräftigste Geist sich nicht völlig zu sammeln und ungetrübt zu äußern vermag, — ob sie ihm nach Möglichkeit jene kleinen Störungen ersparte, die das häusliche Dasein naturgemäß mit sich bringt und die selbst das versunkenste Schaffen und das fleißigste Ausbilden mannigfach hemmen können. Denn wenn auch bei solch angespannter Arbeit, bei solch völligem Versunkensein in die Sache, wie wir dies von Mozart wissen, die gewöhnliche Störung, wie Geräusch von außen, Unterhaltung Anderer und dergleichen nicht viel verschlug, so gab es doch auch für ihn gewiß wirkliche Störungen in der Arbeit, und es war zudem eine Eigenheit des Meisters, daß, wenn er einmal wirklich in einer Composition unterbrochen war, sie ohne dringende Nothwendigkeit oder besondern Anlaß nicht leicht wieder aufgenommen wurde. Da wir nun wenigstens zunächst nichts davon vernehmen, daß Mozart das eigene Haus mied und wie es in Ausnahmsfällen geschah auswärts, ja im Gasthaus, im Lärm des gemeinen Taglebens, beim Kegel- oder Billardspiel seinen himmlischen Ideen fortschaffend nachhing, so muß es doch wohl auch Constanze verstanden und sich zur gewissenhaften Pflicht gemacht haben,

ihm das häusliche Dasein recht zu Ruhe und Behagen herzustellen. Besaß sie ja nach seiner eigenen Aeußerung „gesunden Menschenverstand genug, um ihre Pflichten als eine Frau und Mutter zu erfüllen!“

Allein wir vernehmen auch ausdrücklich, daß sie nicht blos, wenn er seinen musikalischen Gedanken nachhing, mit mancherlei kleinen Launen und Eigenheiten, die dabei naturgemäß vorkommen, zarte Rücksicht hatte, sondern auch, daß sie ihm nach ihrem Theil und Vermögen seine Arbeit sogar zu erleichtern suchte. Denn weil er z. B. beim Aufschreiben der Compositionen, das eben fast nur sein Gedächtniß in Anspruch nahm und ihn daher häufig langweilte, sich die Aufmerksamkeit und geistige Thätigkeit gern nach einer andern Seite hin beschäftigen ließ, damit „gewissermaßen seine eigentliche Productivität in Schach gehalten werde,“ so setzte sie sich zu ihm und erzählte ihm Märchen und Kindergeschichten, über die er, während er fortarbeitete, herzlich lachen konnte. Und je possenhafter dieselben waren, desto mehr ergötzten sie ihn.

Allein ist nicht vor allem ein schöner und vollgültiger, ja der schönste und stärkste Beweis, daß Constanze ihm das war was er sich von einer Lebensgefährtin wünschte, zunächst seine eigene Liebe zu ihr?

War es ja doch in ganz Wien bekannt, wie zärtlich Mozart seine Gattin liebte! Und wie anziehend ist die Anekdote, wie das junge Ehepaar im Augarten spazieren geht und die Frau ihren kleinen Maestro auffordert sie einmal zu schlagen, er werde dann sehen, wie ihr Hündchen auf ihn zufahre, — wie dann in demselben Augenblick

Kaiser Joseph aus dem Gartenhaus hervortritt und ebenfalls recht wohl bekannt mit dem glücklichen Verhältniß des jungen Paares ihnen neckend zuruft: „Ei, ei, so kurz verheirathet und schon Schläge!“ — Ja auf den Händen trug er sie, diese kleine Frau, wir werden noch rührende Züge davon vernehmen. Und sie, sie hatte eine herzliche Zuneigung zu der unerschöpflichen Güte seines Gemüthes. Und wenn sein Genius ihren Blicken entfloh und wenn er sogar in der freieren Lebensauffassung jener Zeit die engen Gränzen der gebotenen Pflicht selbst in der Ehe manchmal überfliegen mochte, so hatte sie im Bewußtsein des Ueberschusses seiner Güte und Liebe dafür ein Wort, welches von wirklich humaner Auffassungsweise ist: „Er war so lieb, daß es nicht möglich war, ihm böse zu sein, man mußte ihm wieder gut werden!“ — Es war in ihm eben ein wirklicher Thesaurus supererogationis vorhanden, aus den wie aus einer Generalcasse die kleinen Tagesschwächen gebüßt wurden.

„Wie war Mozart besorgt, wenn seinem lieben Weibchen etwas fehlte!“ schreibt mehr als ein Menschenalter nach seinem Tode die Schwägerin Sophie Haibl an Constanze und ihren zweiten Mann, den dänischen Etatsrath Nissen. Und als nun die Zeit kam, wo die Liebe der jungen Eheleute gekrönt und dem zärtlichen Gatten, der die Liebebedürftigkeit seines Herzens stets sogar an Thieren, an Vögeln, Pferden, Hunden &c. ausließ, zur innigsten Freude und Vollendung seines ehelichen Glückes ein Nachkomme geschenkt werden sollte, wie verdoppelte sich jetzt seine thätige Fürsorge!

Sei es Drang des äußeren Lebens, sei es Trieb des Schaffens oder was das Wahrscheinlichere ist, beides zusammen, er konnte auch, als das Weibchen nun in den Schmerzen dalag und ihm in die Ohren klagte mit Ach und Weh, das Arbeiten nicht unterlassen. Er saß in demselben Zimmer, in welchem sie lag, und so oft sie Schmerzen äußerte, kam er zu ihr, sie zu trösten und wieder aufzuheitern. Und wenn sie etwas beruhigt war, ging er zurück zu seinem Notenpapier. Ja wo wohl manchem Andern die einfachste Lectüre schwer und unmöglich geworden und selbst geschicktesten Künstlern der Schaffensathem ausgegangen wäre, in dieser Zeit der Sorgniß und Noth schrieb Mozart Menuet und Trio des Dmoll-Quartetts! Und ob er gleich mit dieser Arbeit, die dem Vater des Quartettstils gewidmet werden sollte, dem würdigen Papa Haydn, der auch, wenn er in Wien anwesend war, zu Mozarts Hausfreunden zählte, — ob er gleich mit diesen sechs Quartetten sich und dieser geistvollsten Kunstweise ein besonders würdiges Denkmal zu setzen gedachte, so hinderte ihn das Schmerzgestöhn und das Hilfeleisten ab und zu bei der geliebten Wöchnerin nicht entfernt, dem innern Tönen seines Genius auch die ganze Schwungkraft der ausbildenden Phantasie zu leihen. Und wer weiß, ob nicht die tiefere Bewegung, worin in diesem Augenblick Liebe, Mitleid, Furcht, Freude und Hoffnung sein Herz versetzten, auch dem Werke selbst jene tiefere Färbung, jene Wärme des Gefühls und das Wiedertönen des eigenen Innern gegeben hat, das ja die schönste Resonanz in der Kunst der Töne ist!

Am 17. Juni 1783, also kaum ein Jahr nach der Heirath, war denn der „Majoratsherr," wie Mozart sich ausdrückt, glücklich da, und er sah also, wie er an die Baronin Waldstädten schreibt, daß „seine Frau doch zu etwas gut war".

Ganz erfreut schreibt er tags darauf den nachfolgenden Brief an den „très chère Père", der bisher völlig unbekannt, um so mehr hier in den Hauptstellen mitzutheilen ist, als er uns den liebevoll besorgten Familienvater auch bis ins kleinste Detail enthüllt:

„Ich gratulire, Sie sind Gros-Papa! — Gestern früh den 17ten um halb 7 Uhr ist mein liebes Weib glücklich mit einem großen, starken und kugelrunden Buben entbunden worden; — um halb 2 Uhr Nachts fingen die Schmerzen an, — folglich war es mit dieser Nacht um alle Ruhe und Schlaf für beide gethan, — um 4 Uhr schickte ich um meine Schwiegermutter — und dann um die Hebamme . . . . . und um halb 7 Uhr war alles vorbey. — Meine Schwiegermutter bringt nun alles das Ueble, was sie ihrer Tochter ledigerweise zugefügt hat, nun wieder mit allem guten herein, — sie bleibt den ganzen Tag bei ihr. —"

„Mein liebes Weib, welche Ihnen die Hände küßt, und meine liebe Schwester von Herzen umarmt, befindet sich, so viel es diese Umstände zulassen, recht gut. — Ich hoffe zu Gott, daß, da sie sich gut hält, sie ihr Kindbett auch glücklich überstehen wird. — Auf das Milchfieber habe ich Sorge! — — Nun hat das Kind wider meinen Willen, und doch mit meinem Willen eine

Säug-Amme bekommen! — Meine Frau, sie sei es im Stande oder nicht, sollte niemalen ihr Kind stillen, das war immer mein fester Vorsatz! — allein, eine andere Milch solle mein Kind auch nicht hineinschlucken! — sondern bey Wasser, wie meine Schwester und ich, will ich es aufziehen, — allein — die Hebamme, meine Schwiegermutter und die meisten Leute hier haben mich ordentlich gebeten, ich sollte das nicht thun, nur aus dieser Ursache, weil hier die meisten Kinder beim Wasser darauf gehen, indem die Leute hier nicht damit umgehen können, — das hat mich nun bewegt — nachzugeben — denn — ich möchte mir nicht gern einen Vorwurf machen lassen.*

„Nun wegen der Gevatterschaft! — Hören Sie was mir geschehen ist, — ich ließ die glückliche Entbindung meiner Frau gleich dem Baron Wetzlar (als meinem wahren guten Freund) benachrichtigen; er kamm gleich darauf selbst — und offrirte sich zum Gevattern. — Ich konnte es ihm nicht abschlagen und dachte bei mir, ich kann ihn des wegen doch Leopold nennen — und als ich das dachte — so sagte er voll Freuden — ah, nun haben Sie einen Raimundl, — und küßte das

* Es ist nicht ohne Interesse zu erfahren und zwar hier zum erstenmal, daß Mozart „bei Wasser aufgezogen". Er war allerdings zeitlebens von zarter Körperverfassung, jedoch sonst von guter Gesundheit. Und wer vielleicht mit dieser nicht eben naturgemäßen und wenig kräftigen Auffütterung seinen frühen Tod in Verbindung bringen wollte, hätte zu bedenken, daß die Schwester Marianne bei gleicher Ernährung in der Kinderzeit — eine sehr sehr alte Frau geworden ist.

Kind — was war also zu thun — ich ließ den Buben also Raymund Leopold taufen."*

„Ich kann Ihnen aufrichtig gestehen, daß wenn Sie mir nicht Ihre Meinung darüber in einem Briefe geschrieben hätten, ich mich sehr embarasirt würde befunden haben, und ich wollte nicht gut stehen, ob ich es ihm nicht etwan rund abgeschlagen hätte! — Ihr Brief tröstet mich aber, daß Sie mit meinem Verfahren nicht unzufrieden sein werden! er heißt ja doch auch Leopold."**

Das neue Glück gab auch hier der Ehe erst den rechten Halt und Segen, und jetzt mochte Mozart noch tiefer empfinden, was er unmittelbar nach der Hochzeit an den Vater geschrieben hatte: „Mit einem Wort, wir sind für einander geschaffen, und Gott, der alles anordnet und folglich auch dieses alles also gefügt hat, wird uns nicht verlassen."

* Jener bereits oben erwähnte eifrige Liebhaber seiner Musik war eben damals sein Hausherr. Vielleicht aber lagen auch noch materiellere Verbindungsbande zwischen dem unbemittelten Componisten und dem reichen Geschäftsmanne vor.

** Der in Privathänden befindliche Brief ward seiner ganzen Ausdehnung nach zuerst von mir in der „Neuen Zeitschrift für Musik" von 1870 mitgetheilt.

5. Häusliche Wirren.

Bald genug sollte der edle Meister aber auch erfahren, wie noth ihm sein schönes Gottvertrauen that.

Die vollen Hoffnungen, die er bei der Ankunft in Wien auf die reiche Kaiserstadt und ihre Musikliebe gesetzt hatte, schwanden immer mehr. Auf die „Entführung" war nicht, wie er doch sicher erwartet hatte und nach ihrem außerordentlichen Erfolg mit Grund hoffen durfte, ein Opernauftrag nach dem andern gefolgt. Vielmehr bekümmerte sich Kaiser Joseph fast gar nicht mehr um seinen Schützling. Und selbst die „Scolaren" waren nicht immer so reichlich vorhanden, um vollen materiellen Unterhalt zu gewähren. Es trat also bei wachsenden Ausgaben, die durch die spätern langen Wochenbetten und Krankheiten noch gesteigert wurden, bald wenn auch nicht gerade Noth, doch mannigfache Verlegenheit ein, wie nur die Mittel für den Haushalt stets ausreichend zu beschaffen seien. Bereits im Herbst dieses Jahres, als das Ehepaar sammt seinem kleinen Sprossen die längst ersehnte Reise nach Salzburg antrat, kam noch im letzten Moment, als Mozart in den Wagen steigen wollte, ein ungeduldiger Gläubiger mit einer Forderung von nur dreißig Gulden, und selbst solch kleine Summe zu entbehren fiel dem Meister damals schwer. Wie viel schwerer also die größeren Schulden, die er wegen der „Widerlage" bei der Heirath gemacht!

Wir hören ihn darum auch schon im Februar dieses Jahres gegen seine alte Gönnerin Waldstädten bitter

klagen und sie dringend um Hilfe bitten, da der Gläubiger sonst gegen ihn einschreiten wolle.

Nun ist aber gewiß eine solche Unzulänglichkeit und Unsicherheit der Mittel zum Leben am empfindlichsten grade für die Hausfrau und sie bildet eine starke Probe ihrer Liebe. Es gereicht also Constanze zum entschiedenen Lobe, daß sie hier nicht unzufrieden war und sich nicht beschwerte. Wenigstens hören wir davon zu Mozarts Lebzeiten nichts. Erst später fiel ihr das Drückende einer solchen Lage schwerer aufs Herz, und zumal die Drängniß des Wittwenstandes brachte ihr das Ungeschick Mozarts zum regelmäßigen Broderwerb und zur äußeren Oekonomie in einer Weise zum Bewußtsein, die ihr sogar das liebe Bild ihres einstmaligen Gatten trübte. Jetzt und so lange Mozart lebte, half sein sichres Vertrauen auf Besserung ihrer Verhältnisse und vor allem seine Heiterkeit auch hier über das Schlimmste hinweg. Fand doch im Winter 1790 der Hausmeister der „Silbernen Schlange", der getreue Deiner, der dem Meister allerhand häusliche Dienste zu leisten pflegte, eines Tages die beiden Eheleutchen miteinander im Zimmer tüchtig umhertanzend, weil — weil sie kalt hatten und kein Holz kaufen konnten um sich zu erwärmen!

Nun aber vor allem fragt es sich, wie denn Constanze selbst zu ihrem Hauswesen stand und ob sie auch ihrerseits, wie doch die echte Frau soll, durch Ordnung, Fleiß und Sparsamkeit so gut zur Bestreitung der Kosten desselben beitrug wie der Mann durch seine Arbeit. Und da ist nach allem darüber Bekannten zu sagen, daß sie

nicht völlig auf der Stufe einer tüchtigen Hausfrau stand und keinenfalls auf diesem ihrem Felde so viel leistete wie Mozart auf dem seinigen. Besondere häusliche Tugenden waren ja den „Weberschen" überhaupt nicht eigen.

Dieses mochte es auch zunächst sein, was den alten Papa stets dieser Heirathspartie des Sohnes entgegen sein und niemals in ein rechtes Verhältniß zur Schwiegertochter kommen ließ. Das zeigte sich am deutlichsten, als nun das zweite Hauptereigniß des jungen Ehestandes, die Reise nach Salzburg wirklich vor sich ging. Zwar freut Constanze selbst sich kindlich, den Herrn Papa kennen zu lernen und ihm die Hände zu küssen. Ja sie weint vor Freude, wenn sie nur von der Reise nach Salzburg reden hört, und trägt das kleine Miniaturbild des Vaters fortwährend bei sich in der Tasche. Allein als sie nun wirklich nach Salzburg kommen, will sich doch das gegenseitige Verhältniß nicht günstig gestalten, und es scheint sogar bald zu allseitiger Verstimmung gekommen zu sein.

Freilich ein größerer Gegensatz, als dieser ernste und streng sparsame Herr Hofkapellmeister und die gutherzig sich gehen lassende etwas leichtlebige Weberin kann auch nicht gedacht werden. Es war also nicht blos „eine kleine Sorge, sie möchte dem Papa nicht gefallen, weil sie nicht hübsch war", wie Mozart schreibt, — was sie trotz aller Freude etwas zaghaft machte. Es war wohl mehr die dunkle Ahnung, daß ihr von jenen Eigenschaften, die erst das Weib recht eigentlich und mehr als „Hübschsein" werth machen, manches fehle, worauf ein Schwiegervater

zum Gewinn seines Sohnes wohl Hoffnung hegen könne. Und wirklich erschien der alte Herr in jeder Weise eingenommen gegen die junge Frau, war auch sehr zurückhaltend und wollte für sie nicht einmal etwas von den Schmucksachen hergeben, die von den Reisen der Kinder noch vorhanden waren.

Und nun gar Marianne, Mozarts Schwester und obendrein die ältere Schwester und noch unverheirathet, sie sah noch schärfer auf das kaum zwanzigjährige „junge Ding", das schon einen Mann hatte und gar ein Kind, ohne doch von dem Leben und seinen Anforderungen auch nur das Geringste zu kennen! Marianne galt ohnehin in der Familie schon als junges Mädchen für etwas „interessirt". Und mit welchen Blicken des Mißtrauens und strengster Tugendforderung mag die schon stark altjungfernde Schwägerin die arglose junge Frau angesehen haben, die ihren geliebten Bruder zu einer Ehe verführt hatte, worin es nun nicht einmal so ganz mit rechten Dingen, das heißt nach hergebrachtem Hausbrauch zuging. So hören wir denn auch aus Constanzens eigenem Munde, daß Mozart selbst mit dem Besuche nicht recht zufrieden gewesen. Constanze aber mag, als sie nach fast dreimonatlichem Aufenthalte mit ihrem Mann das Haus des Schwiegervaters verließ, wohl eines innern Drucks sich enthoben gefühlt und gewünscht haben, dorthin nie mehr oder doch nicht so bald zurückzukehren.

Dagegen erschien ungefähr nach Jahresfrist in des Sohnes Hause der „Herr Vatter" und sah sich die kleine Wirthschaft einmal mit eigenen Augen an. Da fand er

denn, wie er am 14. September 1785 der Tochter heimberichtet, daß sein Sohn in der Schulerstraße Nr. 846 im ersten Stock ein schönes Quartier „mit aller zum Haus gehörigen Auszierung“ habe, was man daraus schließen könnte, daß er 460 fl. Hauszins zahle. Er sah aber ferner auch, daß Mozart viel verdiente, ja daß er, wenn er keine Schulden zu bezahlen habe, sogar wohl zweitausend Gulden in die Bank legen könne. Auch das Hauswesen fand er geordnet und „was das Essen anbetrifft, im höchsten Grade ökonomisch.“ Und wenn uns nun auch die Schwägerin Sophie bestätigt, daß Mozart nicht entfernt ein Feinesser gewesen und auf seinem Tisch nie etwas anderes als einfache Hausmannskost gefunden worden sei, so scheint des Vaters Aeußerung doch darauf zu zielen, daß er die gleiche Sparsamkeit nicht überall bemerkt, und jedenfalls, daß es ihm nicht ganz bei seinen Kindern behagt, daß wenigstens für ihn eine Musterwirthschaft keinenfalls hier vorliege.

So mag es auch wohl der Fall gewesen sein, daß der Haushalt mehr kostete, als unumgänglich nothwendig war, und daß der Meister deßhalb manchmal mehr Mühe hatte die Mittel zu beschaffen, als vielleicht bei einer durchaus erfahrenen Hausfrau erforderlich gewesen wäre. Allein einen wirklich schädigenden Einfluß auf sein Schaffen haben diese Verhältnisse doch nicht geübt, und jedenfalls war er persönlich am allerweitesten davon entfernt, hier irgend Schuld und auch nur Unmuth auf seine liebe Constanze zu werfen. Auch wir müssen also, wenn wir irgend gerecht sein wollen, jeden eigentlichen Tadel zurückhalten und

mit Mozart sagen, sie war für ihn die rechte Gattin. Und wenn sie es auch nicht verstand, die Macht der Ordnung und Regel eines weiblichen Hausregiments mit so viel Klugheit und Energie geltend zu machen, daß der in solchen Dingen lenksame Mann ihr nun die Leitung dieser Abtheilung gern völlig übergeben hätte, so war sie doch auch nicht, was für eine Künstlernatur wie Mozart völlig unerträglich gewesen wäre, eine Hausplage von Ordnungsstrenge und Spartrieb.

Einen etwas eigenthümlichen Einblick in das Allerheiligste des Mozartschen Hauses nun gewährt ein Schreiben vom 26. Mai 1784, der in meiner Sammlung seiner Briefe nur zum kleinsten Theil enthalten ist, weil ich das Original erst später aufgefunden habe. Dort heißt es nämlich an den Vater: „Nun muß ich Ihnen etwas in Betreff der Schwemmer Loserl (Aloysia) sagen. Sie schrieb an ihre Mutter, und da ihre Adresse so beschaffen war, daß man den Brief auf der Post schwerlich angenommen haben würde, indem sie also lautete: Dieser Brief zunkumen meiner vilgeliebtisten Frau Muter in Salzburg Barberi schbemerin abzugeben in der Judengasen in Kaufman eberl Haus im dritten Stock, — so sagte ich ihr, ich wollte ihr eine andere Adresse darauf machen. — Aus Vorwitz, und mehr um das schöne Concept weiter zu lesen, als um auf Heimlichkeiten zu kommen, erbrach ich den Brief. — sie beklagt sich darin, daß sie zu spät ins Bette, und zu früh aufstehen müsse — ich glaube von elf bis sechs Uhr kann man sich genug schlafen, es sind doch sieben Stund. — wir gehen erst um zwölf

Uhr ins Bett, und stehen um halb sechs auch fünf uhr auf, weil wir fast alle Tage früh in Augarten gehen. Ferneres beklagt sie sich über die Kost und zwar mit den impertinenten Ausdrücken; — sie müsse verhungern — wir viere, als meine Frau, ich, die Köchin und sie, hätten nicht so viel zu essen, als die Mutter und sie zusammen gehabt hätten. — Sie wissen, daß ich dermalen dieses Mädl aus blossen Mitleiden genommen habe, damit sie als eine fremde Person in Wien eine Unterstützung hat. — Wir haben ihr das Jahr zwölf Gulden versprochen, womit sie ganz zufrieden war, obwohlen sie sich nun in ihrem Brief darüber beklagt. — und was hat sie zu thun? den Tisch abputzen, das Essen herum und hinaustragen und meiner Frau ein Kleid an- und ausziehen zu helfen — übrigens ist sie ausser ihrem Nähen die ungeschickteste und dummste Person von der Welt. — Sie kann nicht einmal Feuer anmachen, geschweige erst einen Kaffee machen. — und das soll doch eine Person, die ein Stubenmädel abgeben will, können. — Wir haben ihr einen Gulden gegeben; den andern Tag verlangte sie schon wieder Geld. — Sie mußte mir die Rechnung von ihrer Ausgabe machen und da lief die meiste Ausgabe aufs Biertrinken hinaus. — Es ist ein gewisser Herr Johannes mit ihr her gereist, der darf sich aber nicht mehr bei mir blicken lassen. — Zweimal als wir aus waren, kam er her, ließ Wein bringen, und das Mädl, welches nicht gewohnt ist, Wein zu trinken, suff sich so voll, daß sie nicht stehen konnte, sondern sich anhalten mußte und das letztemal ihr Bett

ganz anspieh. — Welche Leute würden eine solche Person auf diese Art behalten? — Ich würde mich mit der Predigt, so ich ihr darüber gemacht, begnügt und nichts davon geschrieben haben, allein ihre Impertinenz in den Brief an ihre Mutter verleitete mich dazu. Ich bitte sie also lassen sie die Mutter kommen und sagen sie ihr daß ich sie noch einige Zeit bei uns gedulten will, sie soll aber machen, daß sie wo anderst in Dienst kommt — wenn ich Leute unglücklich machen wollte, so könnte ich sie auf der Stelle weg thun.

In ihrem Brief steht auch von einem gewissen Herrn Antoni — vielleicht ist das auch ein zukünftiger Herr Bräutigam.

Nun muß ich schließen. — meine Frau dankt ihnen beide für ihre Wünsche zu der Schwangerschaft und künftige Niederkunft, welche wohl die ersten Tage im Oktober vor sich gehen wird.

Wir küssen ihnen beide die Hände und umarmen unsere liebe Schwester von Herzen und sind ewig dero

gehorsamste Kinder

W. et C. Mozart.*

* Der Schluß lautet: „P. Sc. Wegen den Fürtuch von Dünnduch, pärs. Flor oder Meslin haben wir noch keine Anstalten treffen können, weil meine Frau nicht weiß, ob ihr mit einen ungarnirten geholfen sein würde. — Diese kosten wohl eines einen Ducaten — werden aber nicht getragen. — was aber ein wenig ein hübsch garnirtes ist kostet wenigstens sieben Gulden hiesiges Geld. — Wir erwarten also den nächsten Brief und dann soll sie gleich bedient sein."

6. Die Reisebriefe Mozarts.

Wie nun aber das häusliche Wesen bei Mozart auch beschaffen gewesen sei, ob mehr oder weniger geordnet oder nicht, so viel steht fest, das Familiendasein wirkte beglückend und beruhigend auf sein Gemüth und ganzes Wesen. Ja selbst die kleinen Nöthe des Lebens dienten nur dazu, die beiden Eheleute einander innerlich wie äußerlich stets näher zu bringen. Und wie manchen Aerger von außen, Neid und Zurücksetzung und Cabale mag der Meister, wie einst im häuslichen Kreise der Weberschen, so jetzt in seinem eigenen kleinen Hauswesen in glücklichem Spiel mit Weib und Kind vergessen, wie manchen glänzenden, hocherhebenden, lärmend berauschenden Triumph seiner göttlichen Kunst in den Frieden seines kleinen häuslichen Daseins, in dem wenigstens ein Stück wirklicher Glückseligkeit enthalten war, menschlich bescheiden aufgelöst haben!

Leider starb „der arme, dicke, fette und liebe Buberl" schon im Dezember 1783, aber wir sahen oben, daß die kleine Frau bereits mit Ersatz des Verlustes beschäftigt war. Und im Herbst 1784 erschien denn auch jener kleine Karl, den im Februar darauf der alte Großvater gesund freundlich und wohlauf fand und der erst vor wenig Jahren in Mailand gestorben ist. „Der kleine Karl sieht deinem Bruder ganz ähnlich", schreibt der Vater am 14. Februar 1785 an Marianne. „Ich fand ihn recht gesund, allein zu Zeiten haben die Kinder

Anstoß wegen der Zähne. — Das Kind ist übrigens sehr angenehm, denn es ist ungemein freundlich und lacht so oft man's anredet: ich habs erst ein einzigsmal ein Bischen weinen aber gleich den Augenblick wieder lachen sehen." So war nach dieser Seite hin das Glück wieder hergestellt. Allein jetzt kam Mozart selbst und machte dem „lieben Weibchen" schwere Sorgen. Er ward in diesem Sommer von einem Faulfieber befallen, das ihm fast das Leben geraubt hätte. Nachdem mußte er sich dann, wie er schreibt, entsetzlich halten, und hier hatte Constanze Gelegenheit, die treue Sorgfalt und liebende Pflege der Gattin zu üben. Und welch innerlich wohlthuender Wiederschein wahren ehelichen Glücks ist es nun, wenn ein Freund Mozarts, der das Ehepaar im Januar 1787 in Prag kennen lernte, der Professor Niemtschek, in seiner kleinen Lebensbeschreibung des Meisters sagt: „In seiner Ehe mit Constanze Weber lebte Mozart vergnügt. Er fand an ihr ein gutes, liebevolles Weib, daß sich an seine Gemüthsart vortrefflich anzuschmiegen wußte und dadurch sein ganzes Zutrauen und eine Gewalt über ihn gewann, welche sie nur dazu anwendete, ihn oft von Uebereilungen abzuhalten. Er liebte sie wahrhaft, vertraute ihr alles, selbst seine kleinen Sünden, — und sie vergalt es ihm mit Zärtlichkeit und treuer Sorgfalt."

Wir hörten ja, welch liebevolle Nachsicht sie mit den Eigenheiten hatte, die sein künstlerisches Schaffen mit sich brachte. Zumal weil das völlige Versunkensein in das Leben höherer Ideen ihn oft ganz von der

Außenwelt entfernte und sogar die gewöhnliche Sinnenthätigkeit gewissermaßen aufhob oder doch abstumpfte, so daß er z. B. bei Tische durch die geistige Abwesenheit in Gefahr war, mit Messer und Gabel sich zu verletzen, ging ihre Aufmerksamkeit so weit, ihm das Fleisch auf dem Teller zu zerschneiden. Aus der gleichen Absicht, die Verrichtungen und Geschäfte des äußern Lebens nach Möglichkeit von ihm abzuwenden oder ihm zu erleichtern, begleitete sie ihn, so oft ihre eigene Gesundheit oder die Pflicht gegen die Kinder es gestattete, auf seinen größeren Reisen. So im Januar 1787 nach Prag, wo er die glänzenden Concerte gab, die dann die Bestellung des Don Juan zur Folge hatten, so auch im Herbst desselben Jahres ebendorthin, um diese Oper in Scene zu setzen.

Damals war es, wo sie ihm beim Aufschreiben der Ouverture in der Nacht vor der ersten Aufführung auch nach ihrer Art wieder half. Erheitert und ermüdet zugleich kam der so sehr gesellschaftbedürftige Meister, der ja vor dem Andrang seiner göttlichen Ideen, vor der fast zerstörenden Thätigkeit des eigenen Geistes in das zerstreuende Gewühl des Tages und den ableitenden Scherz der Freunde zu fliehen hatte, damals spät abends aus einer Gesellschaft nach Hause, und mußte jetzt noch an das unerquickliche Geschäft, die Noten eines Werkes aufzuschreiben, das in seinem Kopfe längst fertig war. Und es eilte, weil die Partitur über Tag von den Copisten in Stimmen geschrieben werden sollte. Constanze machte ihm also, wie sie selbst berichtet, Punsch, erzählte Märchen vom Aschenbrödel, von Aladins Wun-

derlampe, über die er bis zu Thränen lachte, während natürlich stets weiter geschrieben wurde. Aber lange ging es dennoch nicht, die Müdigkeit übermannte ihn, er bat sein liebes Weibchen, ihn nur einige Stunden schlafen zu lassen. Sie aber, ihrer Pflicht getreu wie ihrer Liebe, konnte es nicht über sich gewinnen, ihn vor morgens fünf Uhr zu wecken. Schon auf sieben Uhr waren die Copisten bestellt. Man beeilte sich und ward noch so rechtzeitig fertig, daß die Aufführung am Abend sich nur wenig verzögerte, die Ouvertüre aber mußte vom Blatt gespielt werden.

Kleine Auftritte andererseits fehlten auch in diesem ehelichen Verhältniß nicht ganz, und es mochte dazu wohl gleicher Weise Mozarts freiere Künstlerart wie Constanzens Heftigkeit und jugendliche Unvorsichtigkeit den Anlaß geben. Er muß sie stets auf Beachtung ihrer Gesundheit aufmerksam machen, ja sogar darauf, daß sie in ihrem äußern Betragen Rücksicht nehme nicht allein auf seine und ihre Ehre, sondern auch auf den Schein. Allein solche Dinge dienten doch am Ende wie kleine Mißhelligkeiten bei wahren Freunden nur dazu, das gegenseitige Liebebereiten und Werthhalten noch mehr zu befestigen. An Aerger im Hause fehlte es, wie wir oben sahen, ebenfalls nicht. Darum hatte Mozart Grund genug, wenn er wie manchmal geschah, morgens in der Frühe um fünf Uhr ausritt, vor das Bett seiner Frau einen Zettel in Form eines Rezeptes zu legen mit solchem Inhalt: „Guten Morgen liebes Weibchen, ich wünsche, daß du gut geschlafen habest, daß dich nichts gestört habe, daß du dich nicht erkältest, nicht bückst,

nicht streckst, dich mit deinen Dienstboten nicht zürnst, im nächsten Zimmer nicht über die Schwelle fällst. Spar häuslichen Verdruß bis ich zurückkomme. Daß nur dir nichts geschieht! Ich komme um . . . . Uhr.

Allein damit nun nicht dennoch, was ja hier nicht Absicht ist, das Ganze mehr zu einer menschlichen Charakteristik Mozarts werde als zur Schilderung seiner Frau, müssen wir mit der Mittheilung dieser Einzelnheiten ein Ende machen und wollen aus der Fülle des vorliegenden Materials nur noch das geben, was allerdings das schöne Verhältniß der beiden Eheleute ins hellste Licht stellt. Es sind dies die Briefe Mozarts an seine Constanze, deren „umständliche Erwähnung zu seiner Ehre“ diese selbst bei Absendung der Originale an den Verleger Härtel im Jahre 1799 ausdrücklich sich erbeten hat. „Diese seine nachlässig, d. h. unstudirt aber gut geschriebenen Briefe, sind ohne Zweifel der beste Maßstab seiner Denkungsart, seiner Eigenthümlichkeit und seiner Bildung,“ läßt sie durch Nissen an Härtel schreiben. „Ganz vorzüglich charakteristisch ist seine seltene Liebe zu mir, die alle seine Briefe athmen. Nicht wahr, die in seinem letzten Lebensjahre sind ebenso zärtlich, als die er im ersten Jahre unserer Verheirathung geschrieben haben muß?“

„Ist das Vergnügen einer flatterhaften launigen Liebe nicht himmelweit von der Seligkeit unterschieden, welche eine wahrhaft vernünftige Liebe verschafft?“ so hatte Mozart am 4. November 1787 von Prag aus, als er den Don Juan in Scene setzte, an seinen Freund Jacquin geschrieben. In diesem Sinn gedachte er auch

in der Ferne seiner lieben Constanze, wenn sie der Kinder oder vielleicht auch eigenen Unwohlseins wegen hatte daheim bleiben müssen, und schrieb ihr, die sein ganzes irdisches Glück ausmachte, wenn es nur irgend anging, schon von der ersten Station aus, und dann weiter, so oft er überhaupt nur Zeit und Ruhe dazu fand.

Die erste Reihe dieser Briefe, die hier freilich nur in Auszügen folgen dürfen, aber auch so den tiefsten Blick in das liebe- und vertrauensvolle Verhältniß der Beiden gewährt, wo keines vor dem andern irgend ein Geheimniß hat und Leid und Freude des Lebens zu gleichen Theilen getragen wird, ist von jener ausgedehnten Kunstreise, die Mozart im Frühjahr 1789 nach dem Norden Deutschlands unternahm. Er gedachte dabei neben seinem Ruhm auch seine Einnahme zu mehren, die als kaiserliche Besoldung nicht mehr als 800 Gulden betrug und durch Compositionen und Lectionen nur mühsam zu erhöhen war, so daß schon in diesem letzten Jahr mancher Nothschrei um Geldhilfe, besonders an den Freund Puchberg, vorliegt. Sein Gönner und Schüler, Fürst Karl Lichnowsky, der zunächst seine Stammgüter in Schlesien und darauf Berlin besuchen wollte, hatte ihn in seinem bequemen Reisewagen mitgenommen. So schrieb Mozart auf der Reise nach Prag zunächst von Budweis aus und dann von Prag Charfreitag den 10. April 1789:

„Liebstes bestes Weibchen!

Heute Mittag um ½ 12 Uhr sind wir glücklich hier angekommen; unterdessen hoffe ich daß du gewiß mein Briefchen aus Budwitz wirst erhalten haben. — Nun folgt der Rap-

port von Prag. — Wir kehrten ein beim Einhorn; nachdem ich balbirt frisirt und angekleidet war, fuhr ich aus in der Absicht, beim (Grafen) Canal zu speisen; da ich aber bei Duschek vorbei mußte, frug ich erstens dort an — da erfuhr ich, daß die Madame gestern nach Dresden abgereist sei!!!* — — — Dort werde ich sie also treffen. Er speiste bei Leliborn, wo ich auch öfter speiste, — ich fuhr also gerade dahin. — Ich ließ Duschek, als ob jemand etwas mit ihm zu sprechen hätte, herausrufen, nun kannst Du Dir die Freude denken. — Ich speiste also bei Leliborn. — Nach Tische fuhr ich zu Canal und Pachta, traf aber Niemand zu Hause an; — ich ging also zu Guardassoni (Impresario), welcher es auf künftigen Herbst fast richtig machte, mir für die Oper 200 Ducaten und 50 Ducaten Reisegeld zu geben. — Dann ging ich nach Haus, um dem lieben Weibchen dieß alles zu schreiben. — Noch was; — Ramm** ist erst vor acht Tagen wieder von hier nach Hause, er kam von Berlin und sagte, daß ihn der König oft und zudringlich gefragt habe, ob ich gewiß komme und da ich halt noch nicht kam, sagte er wieder: ich fürchte er kommt nicht. — Ramm wurde förmlich bange, er suchte ihn des Gegentheils zu versichern. — Nach diesem zu schließen, sollen meine Sachen nicht schlecht gehen. — Nun führe ich den Fürsten (Lichnowsky) zu Duschek, welcher uns erwartet, und um 9 Uhr Abends gehen wir nach Dresden

* Es ist die damals berühmte Sängerin, für die Mozart im Jahre 1787 die schöne Arie Bella mia flamma geschrieben hatte.

** Ein tüchtiger Oboist aus München.

ab, wo wir morgen Abends eintreffen werden. Liebstes Weibchen! ich sehne mich so sehr nach Nachrichten von Dir. — Vielleicht treffe ich in Dresden einen Brief an. — O Gott mache meine Wünsche wahr! Nach Erhaltung dies Briefes mußt du mir nach Leipzig schreiben poste restante versteht sich. Adieu Liebe, ich muß schließen, sonst geht die Post ab. — Küsse tausendmal unsern Karl, und ich bin von ganzen Herzen küssend

Dein ewig getreuer Mozart.

P. S. An Herrn und Frau von Puchberg alles erdenkliche, ich muß es schon auf Berlin sparen ihm zu schreiben, um ihm auch schriftlich unterdessen zu danken. Adieu, aimez moi et gardez votre santé si chère et précieuse à votre époux."

Ferner von Dresden am 13. April um 7 Uhr früh wieder:

„Liebstes bestes Weibchen!

Ich ging gestern noch zu Neumanns, wo Madame Duschek wohnt, um ihr den Brief von ihrem Manne zu geben. — Es ist im dritten Stock auf dem Gange, und man sieht vom Fenster jeden der kömmt; als ich in die Thüre kam, war schon Herr Neumann da und fragte mich, mit wem er die Ehre hätte zu sprechen. Ich antwortete: Gleich werde ich sagen, wer ich bin, nur haben Sie die Güte, Madame Duschek herausrufen zu lassen, damit mein Spaß nicht verdorben wird, — in diesem Augenblick stand aber schon Madame Duschek vor meiner, denn sie erkannte mich vom Fenster

aus und sagte gleich, da kommt jemand, der aussieht wie Mozart. — Nun war alles voll Freude. Die Gesellschaft war groß und bestund aus lauter meist häßlichen Frauenzimmern, aber sie ersetzten den Mangel an Schönheit durch Artigkeit. — —

Liebstes Weibchen, hätte ich doch auch schon einen Brief von Dir! Wenn ich Dir alles erzählen wollte, was ich mit Deinem lieben Porträt anfange, würdest Du wohl oft lachen. Zum Beispiel wenn ich es aus seinem Arrest herausnehme; so sage ich: grüß Dich Gott Stanzerl! — grüß Dich Gott Spitzbub — Krallerballer — Spitzignas — Bagatellerl — schluck und druck!* — und wenn ich es wieder hineinthue, so lasse ich es so nach und nach hineinrutschen, und sage immer Nu — Nu — Nu! — aber mit dem gewissen Nachdruck, den dieses so vielbedeutende Wort erfordert, und bei dem letzten schnell: Gute Nacht, Mauserl, schlaf gesund! — Nun glaube ich so ziemlich was dummes, für die Welt wenigstens, hingeschrieben zu haben, für uns aber, die wir uns so innig lieben, ist es gerade nicht dumm. — Heute ist der sechste Tag, daß ich von Dir weg bin, und bei Gott, mir scheint es schon ein Jahr zu sein. — Du wirst wohl oft Mühe haben, meinen Brief zu lesen, weil ich in Eile und folglich etwas schlecht schreibe. — Adieu liebe einzige — der Wagen ist da — da heißt es nicht brav und der Wagen ist auch schon da — sondern male. — Lebe wohl und

* Anspielung auf einen der scherzhaften Canons von Mozart, von denen wir oben hörten.

liebe mich ewig so wie ich Dich; ich küsse Dich millionenmal auf das zärtlichste und bin ewig

Dein Dich zärtlich liebender Gatte
W. A. Mozart.

P. S. Wie führt sich unser Karl auf? Ich hoffe gut — küsse ihn statt meiner.

NB. Du mußt in Deinen Briefen nicht das Maaß nach den meinigen nehmen, bei mir fallen sie nur deswegen etwas kurz aus, weil ich pressirt bin, sonst würde ich einen ganzen Bogen überschreiben, Du hast aber mehr Muße. — Adieu."

Dann nur drei Tage später wieder von Dresden, und zwar „Nachts um halb zwölf Uhr"!

„Liebstes bestes Weibchen!

Wie? — noch in Dresden? — Ja, meine Liebe, ich will Dir alles haarklein erzählen." Folgt ein Bericht über verschiedene musikalische Aufführungen, die uns hier nicht weiter angehen. Er hatte bei Hofe gespielt und eine recht schöne Dose vom König von Sachsen erhalten, einen siegreichen Orgelkampf mit einem dort berühmten Organisten Häßler bestanden, war in die Oper gegangen, die „wahrhaft elende ist" u. s. w. Dann heißt es: „Nach der Oper gingen wir nach Hause. Nun kömmt der glücklichste Augenblick für mich; — ich fande einen so lange mit heißer Sehnsucht gewunschenen Brief von Dir liebste! beste! Duschek und Neumanns waren wie gewöhnlich da; ich ging gleich im Triumphe in mein Zimmer, küßte den Brief unzähligemale ehe ich ihn erbrach, dann — verschlang ich ihn mehr, als ich ihn

las. Ich blieb lange in meinem Zimmer; denn ich konnte ihn nicht oft genug lesen, nicht oft genug küssen. Als ich wieder zur Gesellschaft kam, fragten mich Neumanns, ob ich einen Brief erhalten hätte, und auf meine Bejahung gratulirten sie mir alle herzlich dazu, weil ich täglich darüber klagte, daß ich noch keine Nachricht hätte. — Die Neumannschen sind herrliche Leute. — Nun über Deinen lieben Brief; denn die Fortsetzung meines hiesigen Aufenthalts bis zur Abreise wird nächstens folgen.

Liebes Weibchen ich habe eine Menge Bitten an Dich: —

1mo bitte ich Dich, daß Du nicht traurig bist;

2do daß Du auf Deine Gesundheit achtest und der Frühlingsluft nicht trauest.

3tio daß Du nicht allein zu Fuße, am liebsten aber gar nicht zu Fuße ausgehest.

4to daß Du meiner Liebe ganz versichert sein sollst — keinen Brief habe ich Dir noch geschrieben, wo ich nicht Dein liebes Porträt vor meiner gestellt hätte. —

5to bitte ich Dich, nicht allein auf Deine und meine Ehre in Deinem Betragen Rücksicht zu nehmen, sondern auch auf den Schein. Sei nicht böse auf diese Bitte. Du mußt mich eben deshalb noch mehr lieben, weil ich auf Ehre halte.

6to et ultimo bitte ich Dich, in Deinen Briefen ausführlicher zu sein. — Ich möchte gerne wissen, ob Schwager Hofer* den Tag nach meiner Abreise ge-

* Der Mann von Constanzens ältester Schwester Josepha.

kommen ist? ob er öfters kommt, so wie er mir versprochen hat; — ob die Langischen bisweilen kommen; — ob an dem Porträt fortgearbeitet wird? — wie Deine Lebensart ist? — lauter Dinge, die mich natürlicherweise sehr interessiren. — Nun lebe wohl Liebste, beste! — Denke daß ich alle Nacht, ehe ich ins Bett gehe, eine gute halbe Stunde mit Deinem Porträt spreche, und so auch beim Erwachen.

O stru! strie! ich küsse und drücke Dich 1,095,060,437,082 mal, hier kannst Du Dich im Aussprechen üben, und bin ewig Dein treuester Gatte und Freund

W. A. Mozart."

Darauf hatte er, nachdem er den 15. und 21. April Briefe von Constanzen erhalten, am 22. „französisch von Leipzig" geschrieben, den 28. April und 5. Mai von Potsdam, den 9., den 16., den 19. Mai wieder. Ebenso hatte Constanze, was ihr aus verschiedenen uns bekannten Gründen schwer genug sein mochte und darum alles Lob verdient, wenigstens alle drei bis sechs Tage geantwortet.

Am 23. Mai heißt es dann von Berlin aus:

„Liebstes bestes theuerstes Weibchen?

Mit außerordentlichem Vergnügen habe ich Dein liebes Schreiben vom 13. hier erhalten; diesen Augenblick aber erst Dein vorhergehendes vom 9., weil es von Leipzig retour nach Berlin machen mußte. — Das erste ist, daß ich Dir alle Briefe, so ich Dir geschrieben, herzähle, und dann die Deinigen, so ich erhalten. —

Zwischen dem 13. und 24. April ist — eine

Lücke. Da muß nun ein Brief von Dir verloren gegangen sein. Durch dies mußte ich 17 Tage ohne Brief sein! Wenn Du also auch 17 Tage in diesen Umständen leben mußtest, so muß auch einer von meinen Briefen verloren gegangen sein. — Gottlob wir haben diese Fatalitäten bald überstanden; an Deinem Halse hängend werde ich es Dir dann erst recht erzählen, wie es mir damals war! — Doch — Du kennst meine Liebe zu Dir! — Wo glaubst Du, daß ich dieses schreibe? — im Gasthofe auf meinem Zimmer? — nein! — im Thiergarten in einem Wirthshause, in einem Gartenhause mit schöner Aussicht, allwo ich heute ganz allein speise, um mich nur ganz allein mit Dir beschäftigen zu können. — Die Königin will mich Dienstag hören; da ist aber nicht viel zu machen. Ich ließ mich nur melden, weil es hier gebräuchlich ist und sie es übel nehmen würde. — Mein liebstes Weibchen, Du mußt Dich bei meiner Rückkunft schon mehr auf mich freuen, als auf das Geld. — — — Du mußt schon mit mir, mit diesem zufrieden sein, daß ich so glücklich bin, beim Könige in Gnaden zu stehen. Donnerstag den 28. gehe ich nach Dresden ab, allwo ich übernachten werde; den 1. Juni werde ich in Prag schlafen, und den 4.?, den 4.? bei meinem liebsten Weiberl* — Ich hoffe doch, Du wirst mir auf die erste Post entgegenfahren, ich werde den 4. zu Mittag eintreffen; — Hofer, den ich 1000mal umarme, wird wohl, hoffe

* Hier sind mehrere Zeilen im Orignal unleserlich gemacht.

ich, auch dabei sein — wenn Herr und Frau von Puchberg auch mitfahren, dann wäre alles beisammen, was ich wünschte. Vergesse auch den Karl nicht. — Nun aber das Nothwendigste ist: Du mußt einen vertrauten Menschen, Salzmann oder sonst jemand mitnehmen, welcher dann in meinem Wagen mit meiner Bagage auf die Mauth fährt, damit ich nicht diese unnöthigen Seccaturen habe, sondern mit euch lieben Leuten nach Hause fahren kann. — aber gewiß! — nun adieu — ich küsse Dich Millionenmal und bin ewig

Dein getreuester Gatte
W. A. Mozart."

---

7. Constanze-Pamina.

Diese Reise hatte also leider nicht den Erfolg gehabt, den in äußerer Hinsicht die Beiden davon erhofften. Als nun obendrein Constanze bald darauf von neuem sehr schwer erkrankte und einer Kur bedurfte, die „entsetzliche Kosten" verursachte, so mußte wieder Puchberg herbei, die Bedrängniß und Noth des Hauses wenigstens einigermaßen zu lindern. Zur Pflege der Frau war damals die jüngste Schwägerin Sophie in Mozarts Hause, und ihr verdanken wir jene bekannte Mittheilung über die besondere Sorgfalt, mit der er sein liebes Weibchen behandelte. „Meine Frau war gestern wieder elend," schreibt er selbst am 17. Juli 1789 an Puchberg, „heute auf die Igel befindet sie sich gottlob

besser. Ich bin doch sehr unglücklich! Immer zwischen Angst und Hoffnung! und dann!" — Und dann — wenn er am Bett der Kranken saß, war wie immer auch jetzt nur äußerste Geduld und aufopfernde Liebe die Richtschnur seines Handelns.

So ging es in Prüfungen und Drängnissen dies ganze Jahr durch fort, und als nun immer noch keine Aussichten zur Besserung der materiellen Zustände sich zeigten, vielmehr durch den Tod Josephs II. wieder manche Hoffnung getäuscht war, beschloß Mozart von neuem sein Glück auswärts zu versuchen. Er versetzte sein Silberzeug und reiste am 23. September 1790 mit seinem Schwager Hofer zur Kaiserkrönung nach Frankfurt am Main. Von dort schrieb er, um sein „liebstes bestes Herzensweibchen" daheim zu trösten, wieder eine Reihe von Briefen, von denen jedoch hier nur weniges mitzutheilen ist.

„Nun bin ich fest entschlossen, meine Sachen hier so gut als möglich zu machen und freue mich dann herzlich wieder zu Dir," heißt es am 29. September 1790. „Welch herrliches Leben wollen wir führen, — ich will arbeiten, — so arbeiten, um damit ich durch unvermuthete Zufälle nicht wieder in eine so fatale Lage komme." Schon am Tag darauf gibt er ihr wieder Nachricht und trägt, weil die Aussichten in Frankfurt sich wieder nicht gut anlassen, ihr auf, das Geschäft mit Hoffmeister, dem Musikalienverleger in Wien, zu machen, weil er dadurch Geld bekomme und keins zu zahlen brauche, sondern blos zu arbeiten; „und das will ich ja

meinem Weibchen zu Liebe gern." — — „Ich freue mich wie ein Kind wieder zu Dir zurück. Wenn die Leute in mein Herz sehen könnten, so müßte ich mich fast schämen, es ist alles kalt für mich, eiskalt. Ja wenn Du bei mir wärest, da würde ich vielleicht an dem artigen Betragen der Leute gegen mich mehr Vergnügen finden, so ist es aber so leer. — Adieu Liebe, ich bin ewig Dein Dich von ganzer Seele liebender Mozart."

Dann folgt ein Postscript, das gewiß jeden die Welt und das Leben irgend Kennenden theilnahmvoll stimmen wird: „Als ich die vorige Seite schrieb, fiel mir manche Thräne aufs Papier. Nun aber lustig, fange auf, es fliegen erstaunlich viel Busserl herum . . . . . was Teufel! . . . . ich sehe auch eine Menge . . . . ha! ha! ich habe drei erwischt, die sind kostbar! — — Adieu, ich küsse Dich Millionenmal."

Auch diesmal also kehrte unser Meister mit leerem Säckel zurück, und der jetzt folgende Winter brachte die schwersten Prüfungen häuslicher Noth, die das Ehepaar überhaupt erfahren. Mangelte doch, wie wir oben sahen, das Geld um nur Holz zu kaufen, man tanzte im Zimmer umher um sich nur zu erwärmen, und es mußte sogar der Hausmeister aus der „Silbernen Schlange" eine Portion Brennmaterial herleihen, die ihm Mozart später gut zu bezahlen versprach. Ob es nun auch der stets leidenden Constanze und gar den Kindern sogar manchmal an den täglichen Erfordernissen fehlte, wissen wir nicht. Allein die tief gedrückte Gemüthsstimmung, die Mozart damals ganz besonders zeigt, läßt auf traurige Dinge schließen.

So mußte auch nach dieser Seite hin die arme Constanze mit der Ruhe ihres geliebten Mannes das Glück ihrer Ehe mehr und mehr wanken sehen. Wahrlich sie hatte schwere Prüfung und Entsagung durchzumachen, ungleich schwerer als die Mehrzahl unsrer Frauen. Und daß sie dieselben gut bestand und trotz aller großen und kleinen Enttäuschungen während der ganzen Zeit ihrer Ehe in Liebe Geduld und Bescheidung ausharrte, gibt der innern Tüchtigkeit ihrer Natur das beste Zeugniß. Daß sie dies aber wirklich gethan, sagt uns am deutlichsten Mozarts unveränderte Gesinnung gegen sie. Denn wir hören von ihm nie ein Wort der Klage, wohl aber auch gegen Fremde manche Aeußerung der innigsten Liebe.

So wird auch jetzt, als das Frühjahr naht, mit liebevoller Sorgfalt ein Quartier im nahen Baden für die Leidende bestellt, die von neuem der Geburt eines Kindes entgegensah. Und es ist ja nach der „Zauberflöte“

„das höchste der Gefühle,
Wenn viele viele viele viele
Kinderlein der Eltern Sorge werden sein!“

Darum mußte denn auch ein Zimmer zu ebener Erde gewählt werden.

In Mozarts Seele aber gestaltete sich gerade aus diesem Auf- und Abwogen von Freude und Leid der Ehe jenes wunderschöne Idealbild der prüfungsvollen in Treue bestehenden Liebe, das wir in der „Zauberflöte“ besitzen. Wenn Tamino singt: „Hier sind die Schreckenspforten, die Noth und Tod uns dräun,“ und Pamina antwortet: „Ich werde aller Orten an deiner Seite sein,

ich selbsten führe dich, die Liebe leite mich, sie mag den Weg mit Rosen streun, weil Rosen stets bei Dornen sein!" — so sind die himmlischen Töne, die Mozart zu diesen nicht eben poetischen Reimen schrieb, — nein es ist die ganze hochideale Stimmung und doch so lebenswarme Färbung, die der Meister diesem „feierlichsten aller Liebespaare," wie Moritz von Schwind es nennt, gegeben hat, der Ausdruck seines eigenen innersten Fühlens.

Wie die Prüfungen der Beiden „durch Wasser- und durch Feuersgluthen," so komisch kindlich sie uns scheinen mögen, ihm selbst, der trotz seines kurzen Lebens so viel am eigenen Herzen weh- und wonnevoll erfahren, ein tiefer Ernst, ein fast heiliges Sinnbild der eigenen prüfungsreichen Erlebnisse in Liebe und Ehe sind, so war war ihm auch Pamina, die holde Trägerin jener ewig bräutlichen Liebe, die durch alle Prüfungen des Geschicks hindurch dem Geliebten aufopferungsvolle Treue bewahrt, das Abbild seiner eignen innig geliebten Lebensgefährtin, die mit ihm „durch des Tones Macht froh wandelte durch des Todes düstre Nacht!" Und selten wohl hat ein Künstler, wer und welcher Art er auch sei, einem geliebten Geschöpf, das mit ihm das irdische Dasein in stiller Bescheidung getheilt und des Lebens Ziele redlich ringend mit ihm abgelaufen, ein zugleich schöneres und menschlich wahreres Denkmal seiner Liebe wie ihres eigenen Wesens gesetzt.

Denn diese wahre Unschuld, diese echte Jungfräulichkeit ihres Verhältnisses, die mit arglosem Kinderauge aus jeder Zeile der Briefe Mozarts an sein „Herzens-

weibchen" hervorschaut, sie war dieselbe in den letzten Tagen ihrer kurzen Ehe, wie sie es in den ersten gewesen. Ja sie war, wenn auch das ganze Verhältniß vielleicht der bloßen Naturseite unsers Wesens mehr zugekehrt erscheint, als sich mit der heutigen Anschauungsweise und Empfindung von Liebe und Ehe vertragen will, doch ein Erzeugniß der im tiefsten Innern reinen Herzen und blieb auch bis in die letzten Tage ein entscheidender Grundzug dieser Ehe.

»Ma très chère épouse,« schreibt Mozart am 6. Juni 1791, dieses seines letzten Lebensjahres nach Baden, »j'attend avec beaucoup d'impatience une lettre qui m'apprendra comme vous avez passé le jour d'hier. Je tremble quand je pense au baigne de St. Antoine, car je crains toujours le risque de tomber sur l'escalier en sortant — et je me trouve entre l'espérance et la crainte, une situation bien désagréable! — mais abandonnons cette idée triste! Le ciel aura eu certainement soin de ma chère Stanzi-Marini. — — Mich freut es, daß Du guten Appetit hast, wer aber viel ißt, muß auch viel — gehen. Doch ist es mir nicht lieb, wenn Du große Spaziergänge ohne mich machst. — Thue nur alles, was ich Dir rathe, es ist gewiß von Herzen gemeint. Adieu, Liebe, Einzige! Fang Du auch auf in der Luft, es fliegen 2999½ Küsse von mir, die aufs aufschnappen warten. — Nun sag ich Dir etwas ins Ohr — — Du nun mir — — nun machen wir das Maul auf und zu, immer mehr und mehr — endlich sagen wir, es ist wegen Plümpi —

Strümpi. Du kannst nun dabei denken was Du willst, das ist eben die Commodität. Adieu, 1000 zärtliche Küsse. Ewig Dein Mozart."

Noch deutlicher aber rückt uns diesen Zustand unverändert bräutlicher Liebe jene reizende Anekdote vor Augen, die erst ganz kürzlich bekannt geworden ist.

Es war, so erzählte mir im November 1865 der k. k. Hofsecretär von Malfatti-Rohrenbach in Wien, im Sommer 1791 ein gleichnamiger Verwandter von ihm, ein junger Offizier, der im letzten Türkenkrieg mitgefochten, ebenfalls nach dem nahen Baden gekommen, um seine Wunden auszuheilen, und mußte nun, da er ein lahmes Bein hatte, meistens in seinem Zimmer zu ebener Erde sich aufhalten. Da saß er denn am Fenster und brachte die Zeit mit Lesen hin. Ihm gegenüber aber hatte sich, ebenfalls zu ebener Erde, eine kleine schwarzlockige Frau eingemiethet, die trotz des Rathes ihres Mannes ebenfalls nicht viel ausging, weil sie eben ein „wenig commod" war, und mit der also unser Herr Lieutenant nach junger Leute Art ein wenig zu liebäugeln versuchte. Eines Abends nun, es begann schon zu dämmern, sieht der junge Herr, der ja ein scharfes Auge auf das gegenüberliegende Haus haben mußte, wie ein kleiner beweglicher feiner Herr an dasselbe heranschleicht, sich zuerst umsieht, ob ihn niemand bemerkt, und dann den Versuch macht, in das Fenster einzusteigen. Geschwind humpelt der getreue Wächter der Unschuld heraus, faßt den Eindringling hinten am Kragen und fragt sehr Keuschheitscommissions-mäßig: „Was will der Herr da machen? Da

ist nicht die Thüre." — „Was will der Herr von mir?" lautet die Antwort, „ich werde doch wohl zu meiner Frau hineinsteigen dürfen?"

Es war der k. k. Kapellmeister Mozart, der, wie er versprochen, seine liebe „Stanzi-Marini" in der Kur besuchte und sie nun besonders freudig zu überraschen dachte, wenn sie vom Spaziergange zurückkehrend beim Aufsperren des Zimmers ihren lieben Tamino schon drinnen auf dem Sopha fand. Und der Herr Lieutenant, der mit Freude und Lachen seinen Irrthum erfuhr und jetzt den gefeierten Componisten von Entführung, Figaro und Don Juan persönlich kennen lernte und sich sogleich mit ihm und der kleinen Frau befreundete, hat das Geschichtchen später oft genug den Verehrern des Meisters zum Besten gegeben.

Wir aber, indem wir jetzt das abschließende Ergebniß unserer Darstellung und Betrachtung ziehen, können nur sagen, daß wenn auch dieses Eheleben nicht als ein Musterbild der Ehe überhaupt aufzustellen ist, es doch auch in unserm deutschen Vaterland immerhin um das häusliche Dasein gut bestellt sein würde, wenn überall, wo Zwei ehelich mit einander hausen, bei hoch und niedrig, groß und gering, reich und arm, gebildet und ungebildet das Verhältniß so wie bei Mozart und seiner Constanze beschaffen wäre, das heißt aus keinem andern Interesse als dem des Herzens begründet, aus keinem andern betrachtet und behandelt würde. Ja was bei mannigfachen herben Enttäuschungen der Ehe Liebe und Treue und Duldsamkeit gegen den Gemal betrifft, kann

sich Constanze manchem, auch dem deutschesten Mädchen ruhig als ein Vorbild hinstellen. Und ihrer eignen kleinen Schwächen und Unebenheiten, womit sie, wie ja unsere liebsten Weibchen es am ehesten thun, ihren geliebten Gatten manchmal quälte, wie er selbst gern vergessend wird man sagen müssen: Wenn sie auch nicht so geistbegabt und nicht so gebildet sein mochte, um den Bahnen des Genius ihres Mannes zu folgen, — und wer selbst unter den gebildetsten unserer Frauen könnte sich rühmen, der Art eines solchen Geistes ebenbürtig zu sein und sein eigentliches Schaffen zu verstehen! — so hatte sie doch, was einzig Pflicht der Frau ihrem Manne gegenüber ist, wahren Antheil an seinem Leben, an seinem Herzen. Und dieses war, wie das nie anders wird sein können, ganz und gar ihr eigenes Verdienst, war Folge der guten Eigenschaften ihres eigenen Herzens, um derentwillen ein Mozart sie liebte und was mehr heißt und uns ausdrücklich bestätigt wird, „stets lieber gewann".

Wenn es also auch nicht soviel Kraft des eigenen Wesens war, womit auch Mozarts Constanze über Zeit und Raum hinweg in die Ewigkeit mit hinüber leuchtet, sondern der Wiederschein eines höheren Gestirnes, so war es doch immer eine Fähigkeit ihres eigenen Wesens, diesen schönen Glanz, wenn auch gedämpft, doch rein und hell wiederzustrahlen. Darum werden wir auch stets gern in den milden Nebelglanz dieses zweiten Lichts schauen. Und neben dies sanft schimmernde Mondeslicht stellt sich noch ein andrer lieber Stern, Mozarts jüngster Sohn Wolfgang Amadeus, in den Leidenstagen des letzten

Sommers geboren. Auch sein Leuchten hat, freilich ebenfalls zum großen Theil nur als Wiederschein des höheren Lichtes seines Vaters während seines nicht gar langen Lebens Manchem freundlich und wohlthuend ins Herz geschienen und an den Genius Mozarts erinnert.

---

8. Das Ende vom Lied.

Was das fernere Leben Constanzens betrifft, nachdem sie die schwersten Prüfungstage ihrer Ehe, die Zeit von Mozarts Tod, sowie er oft beschrieben worden, überstanden hatte, so ist das wesentliche davon zunächst ein harter Kampf um das äußere Bestehen für sich und ihre beiden Knaben. Sogleich vom Todtenbette des Mannes in ein befreundetes Haus gebracht ward sie selbst krank, und so kam es, daß des großen Mozart Grabstätte heute völlig unbekannt ist. Sie hatte sich eben nicht darum annehmen können, und als sie genesen war, wußte der neue Todtengräber die Stätte der allgemeinen Gruft, in welche auch der mit Lebensgütern wenig gesegnete Meister eingesenkt war, nicht anzugeben.

Sechzig Gulden war der Baarbestand in Mozarts Kasse, 133 fl. waren an Besoldung rückständig, und auf 400 fl. ward der Hausrath, die Garderobe und Bibliothek des Meisters geschätzt. Allein Schulden waren genug da, — man denke nur an die langen Krankheiten beider Ehegatten, — jedoch nicht wie üble Verläumdungssucht ausstreute, 30000 fl., sondern nur 3000 fl., die durch

ein Conzert, an dem sich Kaiser Leopold II. ergiebig betheiligte, bald gedeckt wurden.

Auch setzte dieser der Wittwe ein Jahrgehalt von 260 fl. aus. Doch damit war kaum das Nothwendigste der täglichen Ausgaben gedeckt. Conzerte halfen dann aus, zunächst in Wien und Prag, dann namentlich in Berlin, wo besonders Friedrich Wilhelm II. des verstorbenen Meisters gedachte. Auch die bisher ungedruckten Compositionen wurden stückweise verwerthet, und im Jahre 1799 kaufte André in Frankfurt den gesammten handschriftlichen Nachlaß Mozarts um 1000 Dukaten. Bei diesen Geschäften leistete ihr denn Nissen die bereiteste Hülfe und schuf ihr auch vom Jahre 1809 durch seine Ehe mit ihr eine völlig gesicherte und ruhige Existenz.

Ihre Söhne empfingen eine anständige Bildung. Karl, anfangs Musiker, ward später Beamter in Mailand, wo er 1859 starb. Wolfgang trat, von seiner Mutter eingeführt, zum erstenmal im Jahre 1805 in Wien auf und machte dann viele Kunstreisen, die ihm manchen Beifall als Clavierspieler und Componist brachten, — für größere Erfolge stand ihm sein großer Name etwas im Wege. Er war Musikdirector in Lemberg und in Wien und starb im Jahre 1844 in Karlsbad.

Seit 1820 wohnte Constanze mit ihrer Schwester Sophie in Salzburg. Dort bildete sie eine mehr heitere als verehrte Erscheinung. Das Bewußtsein, einen Künstler zum Manne gehabt zu haben, dessen Ruhm stets mehr die Welt erfüllte, erfüllte sie selbst mit einer Art Stolz, die ihrem eigenen Wesen und Bedeuten wenig entsprach. Die

angenehme Ruhe eines geregelten Daseins, die ihr früher gefehlt, ließ sie andererseits die Größe ihres ersten Mannes nur zu oft ganz vergessen oder doch dieselbe in Hintergrund stellen. Ja sogar die Todtenmaske des einst so sehr Geliebten, die einzige, die gemacht worden, vermochte sie nicht vor dem Untergange zu bewahren. Ein unvorsichtiger Betrachter hatte sie fallen lassen, und es war ihr nicht der Mühe werth geschienen, nachher die Stücke aufzuheben.

So lebte sie bis zum Jahre 1842 und hatte auch noch die Genugthuung zu sehen, daß die Welt, dieselbe Welt, die doch ihren geliebten Wolfgang hatte hungern lassen, nun diesem nämlichen großen Wolfgang in seiner Vaterstadt ein großes Denkmal zu stellen begann. Das Modell traf wenige Stunden vor ihrem Todestage (6. März) in Salzburg ein.

Einen Zug aber, der ihr freilich auch von Natur schon nicht ganz fehlte, hatte sie sich in lebendiger Nachwirkung des innig liebevollen Wesens ihres unsterblichen Gemals bewahrt, — eine unbeirrbare Güte und Wohlthätigkeit. Ich selbst habe aus spätesten Jahren auch manchen Zettel gesehen, womit sie kleine Geschenke an die armen Verwandten ihres Mannes in Augsburg begleitete.

Dieses schöne Gefühl für Leid und Freude ihrer Mitmenschen war jedenfalls die reinste Blüthe, die ihrem eignen Wesen aus dem Sonnenstrahl des Genius ihres Mannes entsprossen war und sie dient zugleich ihrem Andenken als edelster Schmuck.

II.

Zwei Hauptgönner Beethovens.

Kunstgeschichtliche Beiträge.

---

1. Fürst Rassumowsky.*

Der vierte Jahrgang der vierten Nummer des Raumerschen Historischen Taschenbuchs enthält unter dem Titel „Fürst Andreas Kyrillowitsch Rassumowsky, ein Fragment aus der Geschichte der russischen Diplomatie" die Beschreibung des äußern Lebensganges dieses in mancher Hinsicht nicht unmerkwürdigen Mannes. Auffallend dabei ist nur, daß hier auch nicht mit einer Silbe des Antheiles erwähnt worden ist, welchen Rassumowsky in gewissem Sinne an der Entfaltung der neueren Kunst hat. Und doch möchte späteren Geschlechtern sein Name wohl hauptsächlich durch die thätige Theilnahme überliefert werden, die er seinerzeit für die Musik und im besondern für Beethoven bewiesen hat.

Denn wenn sein staatliches Wirken für Rußland und Oestreich, — wenn selbst „der sehr wichtige Antheil am Sturze des Napoleonischen Despotismus", der

* Die nachstehenden zuerst im „Salon" veröffentlichten beiden Skizzen verfolgten den Zweck, über einzelne Puncte und Persönlichkeiten, die in „Beethovens Leben" nur flüchtig berührt werden konnten, nähere Mittheilungen zu geben. Daraus rechtfertigt sich denn auch diese neue allgemeiner zugängliche Veröffentlichung derselben.

seiner Thätigkeit ebenso wie der Pozzo di Borgos als ein thatsächliches Verdienst zugeschrieben wird, längst vergessen oder doch nur in Geschichtswerken zu finden sein mag, wird in dem landläufigen Titel der „Rassumoskyschen Quartette“ sein Name neben einem der größten Meister aller Kunst auf den Lippen aller derer leben, denen die geistigen Errungenschaften unseres Geschlechtes, die edlen Früchte von Wissenschaft und Kunst mehr gelten als all die äußerlichen Umstände und zufälligen Begebenheiten, die man auch heute noch nach Weise der alten Aufzeichnung von „Haupt- und Staatsactionen“ durchweg als die Hauptsache der Geschichte zu betrachten und als das wahre Ergebniß menschlicher Kämpfe und Entwicklungen in unseren geschichtlichen Hand- und Lehrbüchern aufzuzeichnen pflegt. Freilich muß bei dem bekannten Mangel an Bildung des künstlerischen Sinnes, ja nur an wirklicher Theilnahme für die Erzeugnisse der Kunst, soweit dieselbe nicht Dichtung ist, wie er noch immer unter den eigentlichen Vertretern der Wissenschaft sich zeigt, mit unumgänglicher Nothwendigkeit gerade dem „Historiker“ diese Seite der Leistungen und Wirkungen politisch hervorragender Persönlichkeiten sich gänzlich entziehen, und es ergiebt sich daraus denn auch für das Endurtheil über deren wirkliche Bedeutung eine Unrichtigkeit oder doch Ungerechtigkeit nach der andern.

Um so mehr ist es Pflicht der Einzelfächer, worin sich ja der Natur der Sache nach auch die gesammte Geschichtswissenschaft stets mehr zu theilen hat, nicht blos die Lücken auszufüllen, sondern auch das Unrecht,

welches die allgemeine Geschichte in solch einzelnem Falle begeht, nach Kräften wieder gut zu machen. Scheint es doch überhaupt, als wenn heutzutage mehr solchen Einzeldarstellungen der geistigen Bestrebung und Leistung unseres Geschlechtes als der sogenannten Weltgeschichte, mehr der angewandten Denkthätigkeit, wie sie namentlich um Erforschung der Kunst und des Lebens sich bemüht, als der allgemeinen Philosophie die hohe Aufgabe gestellt wäre, auch von ferneren Puncten der Forschung und Betrachtung aus den innern Zusammenhang der Erscheinungen und das Stetige der allgemeinen Fortentwicklung aufzudecken. Und diese Erkenntniß ist wie der wahre Zweck aller Wissenschaft so zugleich die friedlich tröstende Stätte, auf die sich der handelnde so gut wie der forschende Geist von den Mühen und Engnissen des täglichen Bestrebens zum Ausruhen und zur innern Sammlung zurückzuziehen und für neues Leisten zu stärken hat.

Von solchem Gesichtspuncte aus vermag dann gerade die genauere Einzelforschung das Beste zu bieten und selbst ein scheinbar wenig bedeutender Gegenstand wie der vorliegende seine Berechtigung und seine Theilnahme zu gewinnen. Ich habe darum nach Möglichkeit alles zusammengetragen, was über die Kunstliebe und Thätigkeit jenes kleinen Mäcenas zu erfahren war, und hoffe, man wird ihm noch weniger ein gewisses Verdienst um die Förderung des einen als um den Sturz des andern jener beiden Gewaltigen absprechen, die einer späteren Zeit wohl als die glänzendsten Gestirne des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts und nach ihrer Ein-

wirkung auf die gesammte Mit- und Nachwelt freilich in sehr verschiedenem Sinne, als die entscheidendsten und nachhaltigsten erscheinen werden.

Graf Andreas Kyrillowitsch Rassumowsky, den J. F. Reichardt in seinen „Vertrauten Briefen aus Wien“ vom Jahre 1808 als einen ansehnlichen verständigen Mann bezeichnet, war ein echter Sohn des vorigen Jahrhunderts mit all seinen gesellschaftlichen Vorurtheilen, wie sie sich besonders als Ständegliederung und sonstige thörichte Unterscheidung nach rein zufälligen Gründen darstellen. Allein er war auch einer von denen, an welchen sich die Ironie der Geschichte, der ja nichts Unwahres heilig ist, so recht erheiternd bewiesen und der Geist des Fortschritts auf das schönste gerächt hat. Aristokrat vom reinsten Wasser, bei dem der Mensch erst mit dem „Tschin“ anfängt, und gleich seinem jahrzehntelangen Intimus Metternich jedweder freien Regung auf dem Gebiete des Staatslebens durchaus abhold, sollte gerade dieser Erzfeind der großen Bewegung der Geister, die in der französischen Revolution ihre erste Bethätigung und Gipfelung erreichte, derjenige sein, der als besonderer Beförderer Beethovens und seiner Muse die höheren menschlichen Vorstellungen jener großen Zeit wenigstens im Gebiete einer freilich wortlosen, aber eben darum desto eindringlicheren und weiter wirkenden Kunst aufs bereiteste feststellen und aus dem tosenden Meere der politischen Parteiung ans ruhige Ufer des geistigen Daseins bringen half, wo sie nun zum Gedeihen der nachlebenden Geschlechter sich mehr und mehr verbreiten und uns zu einem reineren

Erfassen von Menschenwesen und Menschenwerth stets neu erheben können.

Altadeliges Blut floß zwar nicht in Rassumowskys Adern, das ist ja überhaupt nicht der Russen Sache. Sein Vater Kyrill Gregoriewitsch war wie sein vom Glück so hoch begünstigter Oheim Alexis zunächst nur durch die sehr nahe Zuneigung russischer Herrscherinnen zu seiner hohen Stellung gelangt. Der Sohn Andreas Kyrillowitsch erfuhr dann die besondere Gunst, mit dem um wenige Jahre jüngern Großfürsten Paul in trautester Gemeinschaft erzogen und durch die besten Lehrer der Zeit unterrichtet zu werden, so daß er später sogar unter dem gebildeten Adel Oestreichs eine hervorragende Stellung einzunehmen vermochte. Bald jedoch traten bis heute nicht völlig aufgeklärte Umstände ein, welche die beiden Jugendgenossen von einander trennten und den Grafen, von dessen Hand nämlich Briefe in der Schatulle von Pauls Gemalin gefunden wurden, aus Rußland entfernten, wohin er denn auch niemals dauernd zurückgekehrt ist. Er ward zunächst Gesandter in Neapel und dort nach seiner sinnlich anreizenden Natur sogar bald entschiedener Günstling der üppigen Königin Karoline. Wie er dann weiter als Gesandter in Stockholm seinem Lande und dem eigenen Vortheile diente, mag man ebenfalls in der obenangeführten Schilderung seiner äußeren Wirksamkeit nachlesen. Zu Ende des Jahres 1793 ward er russischer Gesandter in Wien und vier Jahre darauf wirklicher Botschafter, was er mit einigen Unterbrechungen auch bis zum Wiener Congreß

blieb. Er hat bis zu seinem Lebensende Wien nicht wieder verlassen.

Schon in den achtziger Jahren war er wiederholt in der fröhlichen Kaiserstadt gewesen, und es scheint, daß ihm die Art und Weise wie der hohe Adel Oestreichs damals miteinander lebte, von vornherein außerordentlich zusagte. Feine Sitte, frischer Lebensgenuß und viel wirkliche Bildung, wenigstens nach Seiten der Kunst und vor allem der Musik hin, werden den höheren Kreisen Wiens in jenen Tagen von allen Besuchern der Kaiserstadt zugesprochen. „Der Adel hier ist der allermusikalischste, den es vielleicht gegeben", schrieb Reichardt schon im Jahre 1783. Besonders der weibliche Theil dieser Gesellschaft zeichnete sich in allen solchen Dingen sogar vor dem gesammten Adel Europas aus. Neigung zum schönen Geschlecht und dabei ein lebhafter Sinn für die Kunst, zumal für Musik, waren nach Slavenart aber auch schon von Natur die Eigenschaften unsers Herrn Grafen. Er wird als ein vollendeter Cavalier geschildert, dessen einnehmende Manieren und stattlich schönes Aeußere ihn zumal für Frauen verführerisch genug gemacht haben sollen.

So hatte ihm auch die ältere Tochter des Grafen Thun, die „vollendete Schönheit" Elisabeth nicht widerstanden und ihm bereits im Jahre 1788 ihre Hand gereicht. Mit diesem Schritte war er dann mitten in diejenigen Kreise eingetreten, die ihn besonders anziehen mußten, in die musikalischen Kreise der Hauptstadt. Graf Thun, ein böhmischer Nobile vom besten Schlage, —

derselbe schwärmerische Kunstfreund und Mystiker, der im Januar 1787, als eine Zahl enthusiastischer Verehrer den Schöpfer von „Entführung“ und „Figaros Hochzeit“ zu sich in die czechische Metropole geladen hatten, dem liebenswürdigen Maestro nebst seiner Constanze in seinem Palaste die gastlichste Aufnahme gewährt, — Graf Thun besaß drei Töchter, die ein Zeitgenosse „wahre Grazien von Anmuth und Liebenswürdigkeit“ nennt. Auch die zweite derselben, die sinnige Gräfin Christiane, hatte einen eifrig thätigen Freund der Kunst, den Fürsten Carl Lichnowsky geheirathet, den wir bereits oben als Schüler und sogar Freund Mozarts kennen lernten und der noch mehr ein opferbereiter Gönner Beethovens ward. Daß beide großen Künstler mit einer Art von dankbaren Verehrung zu diesem Fürsten und seiner Gemalin aufschauten und selbst ein Beethoven durch die Schwächen des vornehmen Herrn sich niemals über seinen Werth täuschen ließ, beweist schon genügend eben diesen Werth selbst. Und wir haben in dem Charakter der beiden Künstler keinen entfernten Grund anzunehmen, daß es blos die äußeren Vortheile waren, was ihnen derartige Gesinnungsäußerung gegen ihren Freund und Förderer eingab. Denn er war ein wahrer Freund und Förderer nicht blos ihrer Person, sondern vor allem auch wirklich ihrer Kunst.

Mit diesem edlen Hause verschwägert konnte Rassumowsky um so weniger die Gelegenheit entgehen, an den lebhaften musikalischen Uebungen aller Glieder der Familie Antheil zu nehmen. Es war denn wohl auch hier, wo Mozart, jene Erscheinung gleichsam eines himmlischen

Abgesandten der ewigen Jugend und Anmuth mehr als einmal ihm begegnete. Doch vernehmen wir nichts von einer besonderen Pflege der Werke gerade dieses Meisters, deren Eindrücken gleichwohl damals kein wirklicher Musikfreund sich irgend zu entziehen vermochte. Persönliche Neigung dagegen muß schon damals der Herr Graf zum alten „Papa“ Haydn gehegt haben. Wir finden ihn auch später noch viel in der Gesellschaft des reichen und musikliebenden Fürsten Nikolaus Esterhazy, der wie vorher sein Vater und Großvater, Haydns gnädigster Herr und Gönner war. Obendrein war des Grafen persönlich gepflegtes Instrument die Geige, und Dilettanten auf dieser schätzen natürlich besonders die Quartettmusik und vor allen andern Meistern den Gründer dieses geistreichsten Genres der Kunst, dessen Horoskop freilich damals noch nicht gestellt war und von dem auch Rassumowsky damals schwerlich ahnte, daß sein eigenes Thun noch einmal den wirksamsten Anstoß zur Eröffnung einer Bahn geben sollte, auf welcher diese Kunstform erst zur Vollendung gedeihen und überhaupt zu einem Gefäß reichster Ausströmungen des menschlichen Geistes werden sollte.

Sei es bei Esterhazy oder bei Lichnowsky, wo Haydn ebenfalls häufig erschien, oder auch im eigenen Hause, das ohne Zweifel die schöne Gräfin zum behaglichsten Asyl der damals in den höheren Gesellschaftskreisen noch heimatslosen Künstler zu machen wußte, — ohne Zweifel hatte Rassumowsky, der selbst in der Regel die zweite Geige übernahm, entweder mit Haydn zusammen oder doch in seiner Gegenwart oft genug dessen Quartette ge-

spielt. Der Meister selbst soll dabei an diesem Kunstfreunde „jenen feinen Sinn zur richtigen Erfassung vieler nicht auf der Oberfläche liegenden und durch übliche Zeichen ausgedrückten Eigenthümlichkeiten in seinen Quartetten und Sinfonien, welcher Andern abgegangen, entdeckt und darum es unternommen haben, den Herrn Grafen zunächst mit diesen verborgenen Intentionen bekannt zu machen." Und Rassumowsky habe dann diese Geheimlehre auf seine Mitspieler übertragen, berichtet derselbe Gewährsmann, Beethovens langjähriger Famulus Schindler.

Diese regelmäßigen Mitspieler aber waren die später gerade durch ihren Quartettvortrag wirklich berühmt gewordenen Künstler Schuppanzigh, Sina, Weiß und Anton oder auch sein Sohn Nikolaus Kraft, vom Jahre 1807 an ersetzt durch Joseph Linke. Ja all diese jungen Männer verdankten sogar einen großen Theil ihrer künstlerischen Entwicklung nur der thätigen Anregung und Beihilfe ihres musikliebenden Gönners.

Ignaz Schuppanzigh war der Sohn eines Professors an der Realschule in Wien und anfangs nicht zur Kunst bestimmt gewesen. Doch berichtet das „Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag 1796" bereits über den noch nicht zwanzigjährigen Jüngling, er scheine sich jetzt ganz dem Dienste Apollos übergeben zu haben. „Alles was gute Musik heißt, ist ihm reizend, ohne einem Instrumente oder Stück den Vorzug zu geben. Sein eigentliches Instrument ist die Bratsche, welche er ganz ausgezeichnet spielt. Indessen scheint er vielleicht aus eigenem

Geschmack seit einiger Zeit der Violine den Vorzug gegeben zu haben, welche er sowohl im Conzerte als auch im Quartette mit Gefühl, Anmuth und wahrer Kunst spielet. Dabei dirigirt er gerne eine ganze Musik, das mit Präzision, Nuance und Feuer geschiehet. Er ist daher in allen musikalischen Sozietäten bekannt, beliebt, gesucht." Er gab schon damals alle Donnerstag zwischen 6 und 8 Uhr früh zur Sommerzeit im Augarten musikalische Unterhaltungen von Dilettanten, und weil er gar so gefällig war, hieß er schon damals der „so geliebte Schuppanzigh".

Zunächst freilich scheint es Lichnowsky gewesen zu sein, der den strebsamen jungen Mann zu sich heranzog und so aus dem Liebhaber den Künstler hervorlockte. Beethovens Freund Dr. Wegeler von Bonn fand ihn im diesem Hause um 1795 in Gemeinschaft mit dem ebenfalls noch sehr jungen Bratschisten Weiß und dem Cellisten Anton Kraft, mit dem auch Mozart noch manchmal zusammen musizirt hatte. Und hier wurden die jungen Leute mit wirklichem Ernst in die tieferen Geheimnisse der Kunst eingeweiht. Denn hier waren Männer wie Salieri und Haydn fast regelmäßige Gäste. Und wenn also der Letztere für die möglichst genaue Ausführung seiner Quartetten selbst nach Kräften sorgte und den Spielern namentlich jene feiner betonte Art der musikalischen Sprache, die schon ihm eigen ist und ein gewisses Aufdämmern des bewußten Geisteslebens in dem sonst kindlichen Meister verräth, tief in den empfänglichen Sinn prägte, so gaben die Compositionen des jungen

Beethoven, der hier unter anderm dem allverehrten Papa die demselben gewidmeten Claviersonaten Op. 2 und die Trios Op. 1 vortragen durfte, den Mitspielern die erste Ahnung von den deutlich redenden und kräftig eindringenden Lauten des tiefern Seelenlebens, deren die Tonkunst fähig ist. Gleichsam als eine großmüthige Gegengabe für die instrumentalen Anleitungen aber, die er persönlich bereitwilligst auch von diesen jüngeren Virtuosen annahm, wies er selbst ihnen die ersten Spuren des Weges nach, wo die spielende Kunst der Töne zum vernehmlichen Ausdruck des geistigen Lebens wird. Und wenn der „Großmogul" auch manchmal recht derb mit ihnen umging und wo schlecht gespielt war, Ukase erließ wie: „der Musikgraf (d. h. Freund Zmeskall, der häufig auf dem Cello mitdilettirte) ist seit heute infam kassirt, der erste Geiger (Schuppanzigh) wird ins Elend nach Siberien transportirt, der Amenda (von dem wir sogleich näheres hören werden) soll statt einer Amende, die er für sein schlechtes Pausiren verdient, mir diesen wohlberittenen Guittarristen besorgen" und dergleichen, — so bedachten die Herren doch wohl, daß selbst die schärfste Geißelung und sogar augenblickliche Kränkung, wie sie besonders der wohlbeleibte erste Geiger oft zu erdulden hatte, den ungemessenen Vortheil nicht aufwiege, den sie von dem Vortrag der neuesten Werke Beethovens unter seiner eigenen Anleitung gewinnen mußten.

Diese selbst bestanden damals, vielleicht in Folge jenes lebhaften Verkehrs mit tüchtigen Instrumentalisten vorzugsweise in Kammermusik, besonders in Sonaten

und Trios mit oder ohne Clavier und anderen Instrumenten. Zu einem Quartett war es noch nicht gekommen. Freilich schon um 1795 hatte der ungarische Graf Appony, ein großer Musikfreund, für den auch Haydn mehrere Quartette geschrieben hatte, bei Beethoven ebenfalls ein solches bestellt. Aber dieser lieferte es nicht, — vielleicht weil er fühlte, mit dem Meister dieses Styles, der zugleich sein Lehrer war, aus rein äußeren Ursachen noch nicht so erfolgreich wetteifern zu können, wie es seiner Begabung geziemte und seinem Stolz genügte. Doch konnte der Zauber dieser Form, den er ja in so seltener Weise fast täglich zu kosten Gelegenheit hatte, auch auf ihn allmälig nicht anders als in seiner ganzen Unwiderstehlichkeit wirken, und er entwarf, gewiß nach manchem zurückgelegtem Versuche, endlich um 1798 das schöne Quartett Op. 18 Nr. 1 (F-dur), das er dann ein Jahr darauf jenem curländischen Freunde Amenda, der bei den Quartettübungen im Privatkreise ebenfalls mitzuwirken pflegte, in die ferne Heimat mitgab.

Wie er nun diesem selbst zugestand, das tief melancholische Adagio affettuoso ed appassionato in D-moll stelle die Grabesscene aus Shakspeares „Romeo und Julie" dar, so nöthigte er durch solche Erzeugnisse einer ungleich höheren geistigen Auffassung auch die Vortragenden, aus dem bloßen Musikantentreiben mehr und mehr herauszutreten und ihr an Haydn zur äußeren Sicherheit entwickeltes Können und das an Mozart ausgebildete tiefere seelische Empfinden zu einem wirklichen geistigen Vermögen in ihrer Kunst zu steigern. Aber selbst mit

diesem Werke oder wenigstens mit dessen erster Gestalt muß der Meister selbst wenig zufrieden gewesen sein. Denn er bittet im Jahr 1800 jenen Freund, er möge sein Quartett, das er sehr umgeändert habe, ja nicht weiter geben, indem er jetzt erst Quartette zu schreiben wisse, was er schon sehen werde, wenn er sie erhalte!

Dies waren die Sechs Quartette Op. 18, deren erste Hälfte um 1800 und die andere im Jahre 1801 in Wien herauskam.

Ob nun Rassumowsky bereits von unmittelbarem Einfluß auf die Entstehung dieser Werke gewesen, die trotz ihrer Anlehnung an die allübliche Weise der Zeit doch an mehr als einer Stelle schon entschieden Neues, im Geiste wie in der Form Freieres und tiefer Erfaßtes enthalten, davon erfahren wir nichts. Mehr Wahrscheinlichkeit hat es sogar, daß der junge Fürst Lobkowitz, dem sie gewidmet sind, sie auch angeregt hatte. Doch bezeichnet schon Schindler den Grafen Rassumowsky ausdrücklich als „einen der ersten, die den Lauf des neuen musikalischen Gestirns Beethoven mit Sicherheit bestimmten.“ Jedenfalls aber wurde der Vortrag dieser neuen Werke eine Art von Schule für Quartettspieler und richtete die Aufmerksamkeit des Grafen auf die neuen Bahnen, die sich hier für die Kunstentwicklung ankündigten. Denn Rassumowsky war eine entschieden musikalische und in gewissem Sinne auch geistbegabte Natur. Von seinem Vater schon heißt es, daß „er sich, ehe der Bruder ihn an den Hof rief, in seinem ukrainischen Dorfe zwar zum Bauern- und Schäferleben vorbereitete, jedoch ohne dabei seinerseits

den Genuß entbehren zu wollen, den die Musik empfänglichen Gemüthern verschafft; er war kaum über sein zwölftes Jahr hinaus und hatte schon einige Fertigkeit erlangt die Balalaika, das dreisaitige kleinrussische Volksinstrument zu spielen". Man kennt ja die Leidenschaft der Russen für Musik. So begann jetzt Rassumowsky, der nach dem Anfang des Jahrhunderts für einige Jahre der politischen Geschäfte enthoben gewesen zu sein scheint, in dem eigenen Palaste außer den bisherigen Privatabenden und Morgenden für Musik zugleich Subscriptionsconzerte für die hohen und höchsten Liebhaber unsrer Kunst zu gründen. Und wie es hier wieder das Schuppanzighsche Quartett war, welches die Compositionen vorzutragen hatte, so war es auch vor allem Beethoven, der neben Haydn und Mozart glänzte und den Hörern eine erste Andeutung davon gab, daß auf diesem Felde wie auf dem der Orchestermusik noch manche Räthsel unsers innern Lebens zu lösen seien. Rassumowsky selbst, so scheint es, drang dann in den Meister, der sich soeben mit inniger Hingebung an der Composition einer Oper versuchte, gerade für diese halb öffentlichen Conzerte das Programm zu bereichern.

Denn „wie bekannt", erzählt Ignaz von Seyfried, der damals als Capellmeister des Wiedner Theaters in Folge der Fidelio-Proben viel mit dem Meister zusammen kam, „war Beethoven im Rassumowskyschen Hause so zu sagen, Hahn im Korbe. Alles was er componirte, (also nicht blos Quartette, sondern auch andere Compositionen für die Kammer, Trios, Sonaten 2c.) wurde dort brüh-

warm aus der Pfanne durchprobirt und nach eigener Angabe haarscharf genau, wie er es eben so und schlechterdings nicht anders haben wollte, ausgeführt mit einem Eifer, mit Liebe, Folgsamkeit und einer Pietät, die nur solch glühenden Verehrern seines erhabenen Genius entstammen konnte, und einzig blos durch das tiefste Eindringen in die geheimsten Intentionen, durch das vollkommenste Erfassen der geistigen Tendenz gelangten jene Quartettisten im Vortrage Beethovenscher Tondichtungen zu jener universellen Berühmtheit, worüber in der ganzen Kunstwelt nur eine Stimme herrschte."

Wie aber Beethoven namentlich dem ersten Geiger stets „auf der Haut saß", verrathen uns seine eignen Worte in einem Billet an Ries vom 14. Juli 1804: „Daß die Probe bei Schuppanzigh ist, ist mir nicht recht. Er könnte mir Dank wissen, wenn meine Kränkungen ihn mägerer machten." Der Erfolg dieser „Kränkungen" des „Mylord Falstaff", wie er den dicken Herrn zu nennen pflegte, war dann aber auch der Art, daß es bereits im Mai 1805, wo also von Beethovens Quartetten nur erst Op. 18 auf dem Programm dieser Gesellschaft stehen konnte, in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung heißt: „Schuppanzigh weiß bei seinem vortrefflichen Quartettenvortrage in den Geist der Compositionen genau einzudringen und das Feurige, Kräftige, aber auch Feinere, Zarte, Humoristische, Liebliche, Tändelnde so begeisternd herauszuheben, daß die erste Violine kaum besser besetzt sein könnte." Wer vernimmt aus diesen Worten nicht

einen deutlichen Anklang gerade an die Eigenthümlichkeiten der Muse Beethovens!

Weil nun diese Künstler so ganz genau auf seine Absichten einzugehen wußten und gleichsam aus seiner eigenen Seele herausspielen lernten, so ward dies wieder für Beethoven selbst ein Antrieb, ihnen neue Aufgaben zu stellen, neue Gebiete in jenem geheimsten Weben des Geistes zu erschließen, das eben nur die Sprache des Tons völlig auszudrücken vermag. Bereits im Winter 1801 auf 1802 finden sich in seinen Skizzenbüchern vom neuen Entwürfe zu Quartetten. In der Zeit von 1804 aber, während seine Seele noch von Gedanken an das Schmerzenskind Fidelio erfüllt war, entsteht seiner Phantasie jenes reizende Allegretto Scherzando in Nr. 1 von Op. 59, und der Hauch slavischer Tonweisen, der all die Themen dieses Satzes mit so seltsam träumerischer Trauer durchweht, läßt mit Grund vermuthen, daß Graf Rassumowsky selbst, sei es durch Angabe russischer Melodien oder durch wirkliche Bestellung schon auf die Entstehung dieses Satzes persönlich eingewirkt hat. Die vollständige Ausführung von Op. 59 freilich fällt erst in das Jahr 1805, ja die von dem ersten dieser drei Quartette sogar erst in den Sommer 1806, und Beethoven selbst hat uns durch seine Notiz auf der Originalpartitur des Fdurquartetts mit Sicherheit unterrichtet, daß der 26. Mai 1806, also die allernächste Zeit nach dem zweiten mißglückten Aufführungsversuche des Fidelio der Anfangspunct der Ausführung dieses jetzt ersten der Quartette Op. 59 ist.

Dieses Werk nun ist es, was den Namen Rassumowskys auf den Lippen aller Musikfreunde in gleicher Weise lebend erhalten wird, wie wir heute von einer „Madonna Colonna“ und anderer Werke Raphaels sprechen, die in irgend einer Beziehung zu einem Kunstfreunde des Cinquecento stehen. Schon ehe dasselbe im Druck erschien, war es, wie uns eine Notiz der Leipziger Musikzeitung vom 27. Februar 1807 sagt, selbst im Manuscripte dem Grafen zugeeignet. Dennoch befindet sich im Schindlerschen Beethoven-Nachlaß ein Zettel von Beethovens Hand, wo von verschiedenen Werken wie z. B. der Coriolan-Ouvertüre und dem Vierten Clavierconzert, Titel und Widmung angegeben sind und bei Op. 59 über dem durchstrichenen Namen des Grafen Rassumowsky steht: „Prince Charles de Lichnowsky“. Das Werk erschien im Januar des folgenden Jahres, und erst beim Druck war der Componist genöthigt sich über die Widmung endgültig zu entscheiden. Hatte Rassumowsky dasselbe bestellt und honorirt, wie konnte der Meister es einem Andern widmen? Und doch könnte der Umstand, daß er dies im Sinne gehabt, darauf hindeuten, daß Rassumowsky nur der Anreger, nicht auch der wirkliche Besteller gewesen.

Wie dem auch sein mag, jedenfalls gebührt dem Grafen nächst Beethoven selbst das größte Verdienst um die Entstehung dieses schönen Werkes. Und wenn schon das etwas Originelles an demselben ist, daß es gewissermaßen und zwar zum ersten Male entscheidend in der Instrumentalmusik eine Localfärbung annahm, — denn

8*

nicht blos die wirklichen russischen Melodien, die Rassumowsky aus seiner ukrainischen Heimat mitgebracht haben mochte, sondern mehr noch, daß fast alle von Beethoven frei erfundenen Themen und sogar ganze Sätze in slavischem Charakter gehalten sind, gibt diesem Werke einen eigenthümlichen Reiz und unterscheidenden Zug, — weit bedeutsamer ist, was der Quartettform überhaupt an Fortentwicklung ihres Styles hier gewonnen worden ist. Denn welche Freiheit der Bewegung, welche Individualität hat schon hier jedes einzelne der Instrumente erhalten! Sie sind wirklich, was im Streichquartett sein soll, zu Personen geworden, die ihr eigenthümliches Wesen, ihre eigensten Gedanken beredt und deutlich aussprechen und so in der That jene geistvolle Unterhaltung und eingehende Erörterung innerer Fragen bieten, die das Wesen dieses Genres ist. Und dies hatte natürlich wieder wesentlichen Einfluß auf die Spieler, die jetzt ihre Kräfte mehr und mehr zum eigentlichen Ausdruck des Geistigen in der Musik üben mußten.

Ihre ununterbrochenen, theils privaten theils öffentlichen Aufführungen sollten aber bald noch gewichtigere Folgen haben. Denn der musikbegeisterte Graf entschloß sich, um der nachhaltigen Fortbildung dieser seiner Schöpfung nun auch völlig gewiß zu sein, im Jahre 1807 die vier Quartettisten Schuppanzigh, Sina, Weiß und Linke sogar fest und obendrein mit lebenslänglichem Gehalt für sich selbst zu engagiren. Er gewährte auf diese Weise seinen Künstlern das so seltene innere und äußere Behagen, welches nothwendig ist, um an der

eigenen Vervollkommnung stetig fortzuarbeiten und zur möglichsten Vollendung zu gelangen. Dies trug denn auch bald die schönsten Früchte für die Kunst.

Vor allem hatte der Graf selbst jetzt volle Gewalt über die Leistungen jener Künstler, und das nächste war, daß er, wie Schindler ausdrücklich berichtet, dieselben dem Meister Beethoven zur vollen uneingeschränkten Verfügung stellte. Was war da nicht alles zu versuchen, zu erreichen! Wie selten ist es, daß der schaffende Musiker die Mittel zur Ausführung seiner Versuche in jedem Augenblick und in völliger Brauchbarkeit zur Hand hat! Und doch wie nöthig ist dies bei einer Kunst, deren feinste Wirkungen ohne wirkliche Ausführungsproben schwer genug im voraus zu ermessen sind! Wie hoch zu schätzen also ist ein Kunstfreund, der die hier erforderlichen Mitteln ausreichend spendet, um dem Künstler und der Kunst zugleich zu dienen!

Beethoven selbst dankte dieser wahren Kunstsinnigkeit des Grafen zunächst durch Widmung der beiden großen Symphonien Nr. 5 und 6, die im Frühjahr 1809 erschienen. Uebrigens sind dieselben zugleich dem Fürsten Lobkowitz gewidmet, der eben seinerseits durch bereitestes Zugebotestellen seines Orchesters dem monumentalen Bilden des Meisters in gleicher Weise Vorschub leistete wie Rassumowsky seiner geistvollen Staffeleimalerei. Der nächste Erfolg jener fürstlichen Handlung für Beethoven aber war die Entstehung des Quartetts Op. 74, das ins Jahr 1808/9 fällt, und des Op. 95, das ein Jahr später fertig ward. Schuppanzigh säumte

natürlich nicht, auch dieses Neueste des Meisters sogleich zu Ohren seines musikliebenden Herrn und seiner Freunde zu bringen, und Rassumowsky führte ja sein Quartett überall mit, wo er sich und Andere damit erfreuen konnte. Wie denn Beethoven am 24. Juli 1813 seinem Gönner und Schüler Erzherzog Rudolph die freudige Mittheilung machen kann, der Graf werde nach Baden kommen und sein Quartett mitbringen, welches ganz hübsch wäre, indem Ihre Kaiserliche Hoheit dabei gewiß eine schöne Unterhaltung finden werde. „Auf dem Lande weiß ich keinen schöneren Genuß als Quartettmusik", fügt er hinzu.

Die öffentlichen Aufführungen des Vereins dauerten dabei fort, und Schuppanzigh unterließ nicht, auch hier jene neuesten von Beethovens Schöpfungen einzureihen. Und wenn das Publicum Op. 74, dem man den Namen des Harfenquartetts gegeben hat, anfangs gar zu ernst und düster und sogar unverständlich finden wollte, so wußte der Mylord Fallstaff mit seinem feurig-kräftigen Strich die Gemüther für das Verständniß des großen Meisters mehr und mehr zu erobern, indem er sie zur vollen Hingebung von Ohr und Herz durch sein Spiel förmlich zwang. Immer und immer wieder wird in den öffentlichen Blättern dieser ausgezeichnete Vortrag der Beethovenschen Werke durch das Schuppanzighsche Quartett gepriesen. Und wenn man nun im Vergleich mit den bisherigen Quartetten sowohl Beethovens wie der beiden anderen Meister dieses Styls die knappe Kürze und gedrängte schlagkräftige Art in der gesammten Ausdrucksweise

von Op. 95 (F-moll) erwägt, welche Gewalt mußten diese Spieler über ihr Instrument besitzen! Wie mußten sie sich gewöhnt haben, es mit all seinen eigenthümlichen Schwierigkeiten, deren Ueberwindung so gar leicht zum blos virtuosen Glänzen verführt, ganz in den Dienst des Geistes zu bannen, um dieses tief innerlichen Ernstes, dieser Sprache einer im leidenschaftlichsten Schmerze auf-zuckenden großen Seele, wie wir ähnliche Laute bis dahin nur in den Selbstgesprächen von Hamlet oder Faust besaßen, völlig mächtig zu sein und sie auch Anderen verständlich und eindringend zu machen! Aber Beethoven hatte auch einmal seinem „Primo Violino", wie sich Schuppanzigh selbst in Billets an den „Mächtigsten Beet-hoven" zu unterschreiben pflegte, als er sich über die Schwierigkeit und Unausführbarkeit eines Violingangs be-schwerte, die Worte zugedonnert: „Meint er Esel, ich denke an so 'ne dumme Geige, wenn ich schreibe!" Da mußten die Herren sich wohl alle Mühe geben, den „verborgensten Intentionen" des Meisters nachzuspüren und durften nicht ruhen, als bis alles zum deutlichen Ausdruck gebracht war.

Jetzt aber kam der Wiener Congreß, und unter seinen vielen hohen und höchsten Herrschaften befand sich auch eine gewichtige Anzahl von Musikfreunden und Mäcenen aller Welt. Da war es denn wieder der Graf Rassu-mowsky, der die „Creme" dieser hohen Gesellschaft, soweit sich eben dieselbe um Kunst und andere geistige Dinge bekümmerte, in seinem seit 1809 vollendeten Palast am Donaucanal versammelte. Schon bisher war er stets von einem glänzenden Kreise umgeben gewesen, und weil

er bei Hofe in besonderer Gnade stand, waren selbst die Potentaten bei ihm aus- und eingegangen. Friedrich Gentz, der „geist- und ideenreiche Lebemann", war schon seit 1803 an der üppigen Tafel dieses Hauses ein häufiger Gast gewesen und zeichnet 1810 in seinem Tagebuche auf: „Beim Grafen Rassumowsky gespeist mit der Fürstin Esterhazy, der Stiftsdame Thürheim (später Rassumowsky zweiter Gemalin!), dem Commandeur Ruffo, Hardenberg, Waldstein, Dietrichstein, Pozzo di Borgo u. a." Später (um 1811) trat auch Freund Metternich in diesen Kreis „frivoler ritterschaftlicher Herren" ein. Und als nun im Herbst 1814 auch Kaiser Alexander in Wien anwesend war, gab dies Anlaß zu ganz außerordentlichen Festen in dem prachtvollen Palais auf der Landstraße.

Zu diesen Festen ward denn auch Beethoven fast regelmäßig zugezogen, und er war bald, wie sich wohl denken läßt, „Gegenstand der Aufmerksamkeit von Seiten aller Fremden". Natürlich bildete in diesem Kreise einer Aristokratie, die trotz Revolution und Krieg noch nicht entfernt an das Ende des Ancien régime glauben mochte, vielmehr jetzt nach dem Sturze Napoleons erst recht fort zu herrschen und fort zu schwelgen gedachte, der höchst demokratisch gesinnte Meister der Tonkunst eine eigenthümliche Erscheinung. Weit entfernt Huldigungen darzubringen, ließ er, ebenfalls ein König — im Reich des Geistes — sich vielmehr „von den Potentaten den Hof machen und benahm sich dabei, wie er mit einem gewissen Stolze später selbst erzählte, recht vornehm". In das Rassumowskysche Palais kamen aber auch, weil er das glän-

zendste Haus in Wien machte und Kaiser Alexander sich als der eigentliche Drachentödter und als das Haupt der Heiligen Allianz fühlte, die der Welt nun bald den ewigen Frieden geben sollte, fast sämmtliche Herrscher in höchsteigener Person, und der gewandte feine Herr des Hauses ließ es sich nicht nehmen, hier vor allem den edelsten Schmuck desselben brilliren zu lassen. Ja er stellte unsern Meister seinen allerhöchsten Gästen persönlich vor, wobei demselben, der sich in solcher Lage recht wohl zu fassen wußte, „von den anwesenden Monarchen in den schmeichelhaftesten Ausdrücken ihre besondere Achtung zu erkennen gegeben ward". Die Kaiserin der Russen wünschte ihn noch ganz allein zu becomplimentiren, und zwar geschah die Vorstellung in den Gemächern des Erzherzog Rudolph. Gewiß aber war es zum Theil auch Rassumowskys Werk, daß die hohe Dame eine so ganz besondere Gönnerin Beethovens ward.

Für Beethoven nun war der nächste Nutzen dieser Begegnungen ein rein materieller. Denn neben den reich besuchten Conzerten in dieser Zeit der Congreßlustbarkeiten waren es die Geschenke der Herrscher, namentlich das „großmüthige" der Kaiserin von Rußland, woraus er sich jenes kleine Stammcapital von Bankactien bildete, das in seinem Nachlaß gefunden ward. Leider brachten unglückliche Verhältnisse anderer Art es mit sich, daß er sich dennoch des Vortheils sorgloseren künstlerischen Schaffens nicht lange zu erfreuen vermochte. Auch Rassumowsky und sein Quartett sollten bald auseinander gehen. Bei einem Feste nämlich, welches der Graf gab und dessen

wahrhaft magischen Glanz Gentz nicht genug loben kann, in der Nacht des 31. Dezember 1814, war in den angebauten hölzernen Gallerien des Palastes, in welchen Kaiser Alexander kurz zuvor noch eine Tafel von 700 Gedecken hatte aufstellen lassen, durch Unvorsichtigkeit der Diener Feuer ausgebrochen. Das so vielfach angestaunte Prachtgebäude brannte mit seinen werthvollen Kunstschätzen und Manuscripten, unter denen gewiß auch Beethovensche waren, völlig nieder. Fast zwanzig Jahre hindurch hatte der Besitzer, dem sowohl Alexander wie Franz I. oft genug seine ungeheuren Schulden bezahlt hatten, den größern Theil seiner Einnahme auf Herstellung dieses Feengebäudes verwendet. So konnte die Summe von 400,000 Rubel wenig verschlagen, die auch jetzt sein kaiserlicher Herr huldvoll genug persönlich herlieh, und der glänzende Kreis, der sich bisher bei dem Grafen, den Alexander damals auch in den Fürstenstand erhob, zu versammeln pflegte, schlug fortan in den Häusern von Metternich, Esterhazy und Sagan seine Stätte der Frivolität, aber leider nicht zugleich der Kunstliebe auf.

Mehr zu beklagen war, daß bald darauf das heißt anfangs 1816 auch das Kleeblatt der „Kammervirtuosen" des Fürsten, freilich mit Belassung des vollen Gehaltes, entlassen und so eine der schönsten Wiegstätten edlen Kunstbestrebens zerstört ward. Und doch, dem wahrhaft Schaffenden dient alles zum Vortheil! Während nämlich W e i ß und L i n k e mit Schuppanzighs Schüler M a y s e d e r fortfuhren, öffentlich wie unter Freunden den wahrhaft stylvollen Vortrag Beethovenscher Kammermusik in Wien zu

vertreten, begab sich „Mylord Falstaff“ im Frühjahr 1816 nach Rußland, um dort die Leitung der Capelle eines Adeligen zu übernehmen. Sogleich nun erschallen von überall, wo seine Reisen ihn hinführen, die Posaunen des Lobes über sein herrliches Quartettspiel. Weit hinaus, zunächst nach Norddeutschland — in Berlin ward eben damals durch ihn zuerst Op. 74 gehört, — dann nach Polen und Rußland trägt sein Bogen die neue Botschaft.

Da war es denn ein zweiter russischer Großer, der Fürst Nikolaus Boris Galizin, der in Petersburg diese Vorträge des trefflichen Beethoven-Auslegers hörte und aufs tiefste davon ergriffen, dem großen Meister nach seiner Heimat zurief, er möge doch vollenden was er begonnen und aus dem Quartett jene reiche und geistvolle Enthüllungsform der Musik machen, die wir heute kennen. Schon im Jahre 1822 trat er mit Beethoven unmittelbar in briefliche Verbindung, und seinen nicht nachlassenden und immer mehr drängenden Aufforderungen verdankt die Welt die im Laufe der Jahre 1823 bis 1826 entstandenen sogenannten Letzten Quartette Op. 127, 130 (nebst der Fuge Op. 133), dann Op. 131, 132 und 135, — jene Wonne aller derer, die auch in der Musik eine Offenbarung des Geistes suchen. Ja diese Werke sind ein Born der tiefsten Ideen, die im Inneren des deutschen Wesens gähren, ein poetischer Schatz, wie keine andere Nation einen ähnlichen besitzt, und bilden zugleich in formeller Hinsicht die Grundlage der gesammten Weiterentwicklung unserer Kunst. Denn vor allem an diesen Werken hat sie gelernt, daß der

Sprache der Töne und vor allem ihr die dem geheimsten Weben unserer Brust entlauschten Accente zu geben sind, wodurch sie als ein Abbild der Wortsprache erscheint und von unserm Geistesleben Dinge enthüllt, die in keiner Sprache je so gesagt worden sind noch überhaupt so gesagt werden können.

So ist zu behaupten, daß die Kunstliebe des Fürsten Rassumowsky theils unmittelbar theils in ihrer Folge von wirklicher Fruchtbarkeit für die höheren Ziele der Kunst geworden ist. Und mag man sonst über diesen „frivolen Aristokraten" und „fürstendienerischen Völkerverschacherer" denken und sagen was man will, der Kunstgeschichte gebührt es, jenes Verdienst um so mehr laut anzuerkennen, als solche wahre und uneigennützige Beförderer des Schönen zu jeder Zeit selten waren. „Das Nützliche befördert sich selbst, denn die Menge bringt es hervor und Alle könnens nicht entbehren, das Schöne muß befördert werden, denn Wenige stellens dar und viele bedürfens," sagt Goethe. Und dies hat Rassumowsky gethan, er hat in der That das Schöne befördert. Mag also seine äußere Thätigkeit einem spätern Geschlechte kaum des Erwähnens werth erscheinen, — was er für die Kunst gethan, wird den Ruhm manches seiner wichtigeren Zeitgenossen überleben und gehört überhaupt unter diejenigen Thaten, welche die Nachwelt deutlich aufzuzeichnen hat.

2. Fürst Lobkowitz.

In gleicher und fast höherer Weise von mitwirkender Bedeutung für die höhere Entfaltung von Beethovens Genius wie Fürst Rassumowsky, war der Fürst Joseph von Lobkowitz. Auch ist seine persönliche Erscheinung ungleich mehr geeignet, uns menschlich anzumuthen als das Bild des blos musikliebenden schwelgerischen Russen. Er vermag sogar einen gewissen Antheil unsers Herzens zu wecken durch die betrübende Art, wie er gerade die edelste Neigung seines Wesens büßte und vor allem an seiner Liebe zur Kunst vor der Zeit zu Grunde ging.

Die Lobkowitz, eines der ältesten, mächtigsten und reichsten östreichischen höhern Adelsgeschlechter, werden von einem Historiker des Hauses mit folgendem allgemeinen Lobe ausgestattet, — mit wie viel Recht oder Unrecht, das hat der heimisch östreichische Geschichtsschreiber zu entscheiden: „Wenige Geschlechter dürften in einer langen Reihe erlauchter Ahnen so viele im Staatsrathe, im Felde berühmt gewordener Männer, treue Freunde des Vaterlandes, kluge Räthe im Cabinet und heldenmüthige Anführer im Heere, gewandte Unterhändler und Friedensvermittler, würdevolle Repräsentanten und Vertreter der Majestät zählen können, wie die Lobkowitz. Eine ganze Reihe gelehrter Lobkowitze, unter ihnen selbst Frauen, wurden durch bewunderte Schöpfungen ihres Geistes, Anlegung großer und berühmter Büchersamm-

lungen, Stiftung von Schulen, Unterstützung der Künste Wissenschaften, Beförderung der Industrie und Gewerbe in den verschiedensten Zweigen derselben Zierden und Wohlthäter."

Völlig richtig und begründet ist jedoch die Bemerkung, welche dieser Aeußerung in C. von Wurzbachs Biographischem Lexikon des Kaiserreichs Oesterreich hinzugefügt wird: „Besonders waren mehrere dieses Hauses eifrige und fördernde Pfleger der Tonkunst"; worauf folgende thatsächliche Mittheilungen über diesen uns hier zunächst berührenden Gegenstand gemacht werden: „Schon im 16. Jahrhundert wird der fast wunderbaren Kunst des Sanges, mit welcher Litwin Lobkowitz ausgestattet war, gedacht; die Kapelle der Lobkowitz nahm eine hohe Stufe ein. Fürst Anton Isidor, Joseph Maria Karl, Joseph Franz Max, August Longin leben in den musikalischen Traditionen Wiens. Der Fürst Joseph Maria Karl stand mit dem Hamburger Bach (Philipp Emanuel, dem Mitbegründer der Instrumentalmusik) in brieflichem Verkehr, war ein geschickter Contrapunctist und seine Capelle stand in Petersburg und in Wien in gleich ausgezeichnetem Rufe."*

* Auch Karl Maria von Weber hatte bei seinem Aufenthalt in Prag sich der Gunst mehrerer Glieder dieses Geschlechtes zu erfreuen, so des Fürsten Georg, der im Jahre 1809 mit einigen andern vornehmen Kunstfreunden jenen „Verein zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen" gegründet hatte, aus dem nicht lange nachher das Prager Conservatorium erwuchs. Ebenso war der Fürst Isidor Lobkowitz in Prag als leidenschaftlicher Musiker mit Weber befreundet.

Durchaus unrichtig aber ist, daß hier Fürst Anton Isidor als „der großherzige Mäcen Beethovens" bezeichnet wird, da es doch Joseph Franz Max war. Und überhaupt sind die biographischen Nachrichten über diese beiden Glieder der Familie in jenem Werke durchweg der Art durcheinandergeworfen, daß eine Sichtung und genauere Feststellung noththut. Umsomehr wird dann Fürst Joseph den ihm dort entzogenen Ruhm nicht allein als Mäcen Beethovens sondern als besonderer Beförderer der Kunst überhaupt und als ein Mensch von schönen Gaben des Herzens wie des Geistes für sich gewinnen. Ja er wird als die Blüthe einer langen Entwicklung und gesteigerten Conzentration der edelsten Säfte eines edlen Stammes erscheinen, dessen Wurzeln so recht in den Tiefen des östreichischen Wesens liegen und vom neuen erkennen lassen, welch feinen innerlichst lebendigen und fruchtbaren Sinn dieser Theil unseres Vaterlandes für die Darstellung und Fortbildung der idealsten Bestrebungen des deutschen Geistes besitzt und welch angeborene Fühlung bei seinen bessern Söhnen von je auch für dasjenige herrschte, was von diesen Bestrebungen der Ewigkeit, weil der geistigen Entwicklung der gesammten Menschheit angehört.

I.

Fürst Joseph Maximilian war der Sohn des Fürsten Ferdinand Philipp Joseph und einer Herzogin von Savoyen-Carignan, der Schwester der unglücklichen Prinzessin Lamballe.

Auf eine eigenthümliche Weise erfuhr diesen letztern Umstand unser Reichardt. „Am Sonntag hatte ich bei einem Diner des Fürsten Lobkowitz den erschütternden Anblick, in der ehrwürdigen Mutter des Fürsten, die gewöhnlich sehr eingezogen in einem Theil seines Palastes lebt, die im Aeußeren nicht unähnliche Schwester der unglücklichen Prinzessin Lamballe zu erkennen, was ich bisher gar nicht wußte und mich umsomehr mit Schauder durchdrang", schreibt er am 8. Februar 1809 an seine Frau und fügt, er, der schwärmende Verehrer der großen Revolution, im Schmerz über jene Hinrichtung der schuldlosen Hofdame Marie Antoinette's hinzu: „Es ist schwer bei solchem Anblick, solchen Erinnerungen den tiefen Ingrimm des Herzens zum Schweigen zu bringen."

Lobkowitz war geboren am 7. Dezember 1772, also wie schon hier bemerkt sei, in demselben Jahre, welches auch Beethoven lange Zeit irrig für sein Geburtsjahr hielt. Als einziger Sohn und Majoratserbe war er natürlich Gegenstand der besonderen Liebe und aufmerksamsten Erziehung seiner Eltern. Doch verlor er den Vater bereits im Jahre 1784, also als kaum zwölfjähriger Knabe. Seine geistige Bildung freilich wird darunter nach der damaligen Richtung des östreichischen Adels wenig gelitten haben. Von seiner schon früh erwachenden Neigung zur Kunst, vor allem aber für die Musik, können wir dagegen mit voller Sicherheit annehmen, daß sie von vornherein die reichste Nahrung und die beste Ausbildung fand. Denn war es nicht sein Großvater, der oben nicht genannte Fürst Philipp Hyacinth (1680—1735),

auf dessen Gut Eisenberg in Böhmen der Vater des großen Gluck seit 1724 Forstmeister war und dessen Hilfe es ohne Zweifel zu danken gewesen, daß der 18jährige Künstler von den Jesuiten zu Komotau im Jahre 1732 zu seiner weiteren Ausbildung nach Prag gehen konnte! Auch nach dem Tode des Fürsten (1735) war es dessen Haus, in welchem Gluck bei seiner Uebersiedelung nach Wien im Jahre 1736 Aufnahme und Unterweisung in den Anfangsgründen des Satzes fand, wofür er selbst vermuthlich den Musikunterricht des 13jährigen ältesten Sohnes zu überwachen hatte. Dieser, unseres Fürsten Vater, der ohne Zweifel es war, der im Jahre 1745 von Italien aus, wo Gluck seine ersten Erfolge gewann, den „giovine tedesco" über Paris nach London mitnahm, hatte dann noch alle Triumphe des ersten musikalischen Tragikers mit erlebt. Ebenso war Gluck wohl zeitlebens im Lobkowitz'schen Hause Freund und Günstling geblieben.*

Und dann, war es nicht die hohe Zeit von Haydn und Mozart, in welche des lebhaft angeregten Fürsten Jugendentwicklung fiel, jene Zeit, wo empfängliche Seelen gewissermaßen schon aus der Luft die Nahrung für die edlen Keime sogen, aus denen sich die Wunderblume der

* Bitter „Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach II" (S. 309) theilt ein Schreiben von des Ersteren Frau mit, worin es heißt, „ihr Mann habe einmal eine Symphonie mit dem Fürsten Lobkowitz aus dem Stegreif einen Tact um den andern componirt." Ob dies dieser Ferdinand Philipp Joseph oder der vorgenannte Joseph Maria Karl gewesen, ist nicht bekannt.

Tonkunst entfaltet! Die ganze damalige Stimmung war eben vorzugsweise musikalisch.

So war, wie es scheint, sobald der junge Herr großjährig geworden und einen eigenen Hausstand gegründet hatte, sein erstes Bestreben, nach Art seiner Vorfahren eine eigene Capelle zu errichten, und bereits aus dem Winter 1794 hören wir von großen Conzerten bei ihm. Ebenso gründete er sich bald ein Haustheater.

Er hatte am 2. August 1792, also kaum 20 Jahre alt, eine Fürstin von Schwarzenberg geheirathet, jene Fürstin Caroline, die durch Gründung des noch heute blühenden „Damenvereins" in Wien im Munde Aller lebt, denen die Uebung der Wohlthätigkeit in großem Sinn und Maßstabe am Herzen liegt. Diese „humanistische Gesellschaft" hatte ihren Sitz im Lobkowitzischen Gartengebäude in der Ungergasse, das jetzt natürlich längst von neuen Straßen und Gebäuden der unaufhaltsam wachsenden kaiserlichen Weltstadt verschlungen ist. Dieser Garten war, so lange die Fürstin lebte, täglich mit neuen Gruppen geretteter und hilfloser Menschen gefüllt. „Keine Jahreszeit", bemerkt der gleiche überschwängliche Zeitgenosse der Fürstin, „entblätterte diesen Hain der Wohlthätigkeit, und immer blühten hier Dank und Segen." Vor allem aber gründete sie ihrem Gatten, dem sie zwölf Kinder gebar, ein Hauswesen, in welchem feine Sitte und wahre Herzensgüte den Grundton gegen Fremde wie gegen die eigenen Mitglieder bildete. „Ein Muster, ein Engel von Milde und Edelmuth", ruft Reichardt aus, als er soeben die Fürstin kennen gelernt

hatte. Und später, als er mit der „höchst liebenswürdigen Familie des Fürsten“ einmal ganz en famille gespeist hatte, macht sich sein Enthusiasmus in folgender Darstellung gegen seine Frau Luft: „Daß ich dir doch nur einigermaßen ein Bild von der unaussprechlichen Güte und Milde im Charakter und im ganzen Wesen der edlen Fürstin machen könnte! Sie mitten unter ihren schönen, lieblichen, zahlreichen Kindern zu sehen ist mir ein unaussprechliches Vergnügen, und wie man an jeder Aeußerung der zum Theil erwachsenen Prinzessinnen, an jedem Worte, an jeder Bewegung auch der jüngeren Söhne und der Kleinsten die liebevolle liberale Erziehung und Behandlung gewahrt, durch welche die schöne heranwachsende Jugend zu einem veredelten, weiter ausgebildeten Geschlecht erzogen wird! — So lästige oder doch stumme Gesellschafter zehn-, zwölfjährige Kinder oft noch zu sein pflegen, so freut man sich hier daran, jedes von ihnen zum Nachbar zu haben. Und wie zärtlich besorgt sie für ihre andere Nachbarin, eine bejahrte Frau, war, von der ich hinterdrein ganz zufällig erfuhr, daß es die ehemalige Erzieherin der Fürstin selbst war. Welche Lehre für ihre Kinder!“

Ein andermal zum Beweis, daß der damals unter dem Wiener Adel übliche freiere gesellschaftliche Ton bei Lobkowitz und zwar wie es sein soll, durch die Herrin des Hauses ebenfalls blühte, heißt es dort bei Erwähnung einer Musikprobe, zu der eine Versammlung von großen und von schönen Zuhörern und Zuhörerinnen eingeladen, wie er sie seit seinem früheren Aufenthalt in Berlin nie

wieder beisammen gesehen habe, sehr bezeichnend so: „Zum Souper förmlich vorher eingeladen, glaubte ich mich in Galla setzen zu müssen, fand da aber alles vom ersten Fürsten bis zum letzten Künstler ohne eigentlichen Putz. Die Cavaliere alle in Fracks, einige sogar in Stiefeln, selbst die schönen Damen in leichtem zwanglosen, wiewohl sehr zierlichem geschmackvollen Anzuge. Die Fürstin trieb ihre Güte so weit, mich zu bedauern, daß ich mir Zwang im Anzuge gethan und wünschte sogar, daß ich einen ihrer Leute in mein Logis schicken möchte, mir auch einen Frack holen zu lassen, damit ichs so bequem hätte wie die Andern.“ Dabei macht er die Bemerkung: „Solche kleine Züge von wahrer Herzensgüte bezeichnen am sichersten Humanität im Charakter.“ Und wenn man bedenkt, daß der Künstler, besonders der Musiker, damals ungleich mehr noch als heute nur zu oft, wenn auch nicht gerade als der Paria der Gesellschaft, doch mindestens als nicht ebenbürtig galt und behandelt wurde, so ist, zumal im Hinblick auf den in seinem Künstlerbewußtsein so überaus empfindlichen Beethoven, auch folgender kleine Vorfall bezeichnend für den humanen Sinn dieses wenig Jahre vorher noch souverainen Fürstenhauses.

„Nach dem Conzert, gegen Mitternacht, ward prächtig soupirt“, erzählt nämlich Reichardt weiter. „Im Eßsaal war eine große runde Tafel in der Mitte gedeckt, an welche sich der Fürst und die Fürstin mit ihren fürstlichen und gräflichen Gästen placirten. Zur Seite und in einem Nebenzimmer waren kleinere runde Tische gleichmäßig servirt und ich beschied mich, da die Gesellschaft

sehr zahlreich war, mit den Sängerinnen einen solchen kleinen Tisch zu wählen. Sobald der Fürst und die Fürstin dies gewahrten, bestanden sie aber darauf, daß ich mich auch an der großen Tafel placiren mußte." So kam er zwischen den kunstliebenden Grafen Czernin und den bekannten königlich westfälischen Gesandten Graf Grünne zu sitzen.

Allein hier könnte man doch immer noch annehmen, daß der „königlich westfälische Hofcapellmeister" und ausländische berühmte Künstler wenigstens mitbestimmend auf das Benehmen der Wirthe gewirkt habe. Darum sei auch hier sogleich mitgetheilt, was der alte wohlbekannte schlechte Vers- und Witzmacher Castelli in seinen Memorien erzählt. Er war in den Jahren 1810 und 1811 Herausgeber des Theaterjournals „Thalia", das sich namentlich über die italienische Oper, in der bereits Rossini zu brilliren anfing, manchmal sehr derb aussprach, und wurde, „da er leidenschaftlich seine Kunst betreibe und der Fürst solche Männer ausgezeichnet schätze und nach seinen Kräften aufzumuntern suche", wie es in dem fürstlichen Anstellungsdecret heißt, von Lobkowitz zum speziellen Dichter des k. k. Kärnthnerthor-Hoftheaters ernannt. „Ich hatte nun Gelegenheit mit dem Fürsten in sehr nahe Verbindung zu kommen und lernte den Verstand, das edle Herz, die Humanität, die Liebe für die Kunst und die Großmuth dieses verehrungswürdigen Fürsten kennen und hochachten", schreibt er fast fünfzig Jahre später nieder und erzählt dann folgende kleine Begebenheit aus dem Verkehr mit dem Fürsten,

mit dem er täglich speiste: „Bei Tische wurde für jeden Gast sowie für den Fürsten selbst immer eine Bouteille Melnikerwein aufgesetzt. Ich liebte diesen Wein sehr und der bei der Fürstentafel war besonders vorzüglich. Eines Mittags kam er mir schwächer vor als gewöhnlich. Der Fürst mochte bemerkt haben, daß ich beim Kosten den Mund etwas verzog. Allsogleich reichte er mir sein Glas und sagte: Castelli, schenken Sie mir etwas von ihrem Wein ein! — Ich that es, er kostete, schüttete den Ueberrest seinem Haushofmeister ins Gesicht und schrie: Wenn Sie sich unterstehen und meinen Gästen noch einmal einen andern schlechtern Wein geben als mir, so sind Sie entlassen"!

Ebenso mag hier noch folgender Zug der Gutherzigkeit Platz finden, die ebenfalls Castelli mittheilt. „Einem Arbeitsmann war ein Versatzstück auf die Brust gefallen, er hatte hierauf Blut gespuckt und lag krank darnieder. Als ich dem Fürsten dieses berichtete, sandte er seinen eigenen Arzt zu dem Kranken und befahl mir, ihm zu sagen, er werde Arzt und Arzneien bezahlen, und wenn das Unglück wolle, daß er zum Dienst untauglich würde, so solle er von ihm seine Gage fortbekommen. Als ich mich nun entfernen wollte, rief er mich nochmals zurück und sagte: Hören Sie! da habe ich eben sechs funkelnde Ducaten, geben Sie diese der Frau des Armen und sagen Sie ihr, ich lasse sie bitten, sie möchte ihrem Manne dafür recht kräftige Süppchen kochen."

*

II.

Doch es ist Zeit, daß wir uns vor allem um die Musikpflege des Fürsten umsehen.

Also bereits um 1794 werden Lobkowitzens Privatconzerte öffentlich genannt. In seiner Capelle, deren Leiter seit jenem Jahre bis zu seinem 1819 erfolgten Tod der tüchtige Violinist Anton Wranitzky war, befanden sich unter andern vorzüglichen Künstlern vor allem der uns bereits bekannte Cellist Anton Kraft, der noch unter Joseph Haydn in der Esterhazyschen Capelle mitgewirkt hatte und von diesem stets mit Liebe und hoher Achtung behandelt und sogar in der Composition unterrichtet worden war. Der Fürst selbst war ein Violinspieler von ziemlicher Fertigkeit, und es versteht sich also von selbst, daß auch hier wie bei Rassumowsky im geschlossenen Kreise besonders das Quartettspiel gepflegt ward. Wir hörten ja bereits, daß Beethovens Op. 18 dem Fürsten Lobkowitz gewidmet ist. Sollte es nicht auch von ihm bestellt sein? Denn daß die Beiden schon damals näher mit einander bekannt waren, erfahren wir aus dem folgenden Begebniß, das der sächsische Legationsrath Griesinger, dem wir auch die kleine Biographie Haydns verdanken, dem Capellmeister Seyfried erzählte.

Als nämlich Griesinger noch Attaché, Beethoven nur erst berühmt als Clavierspieler, als Componist aber noch wenig bekannt gewesen, seien sie einander bei Lobkowitz begegnet. Dort sei ein Herr, der sich für einen großen

Kunstkenner gehalten, mit Beethoven in ein Gespräch über die äußere Lebensstellung der Dichter gekommen und Beethoven habe mit liebenswürdiger Offenheit gewünscht, er wäre alles Feilschens mit den Verlegern überhoben und fände so wie Goethe und einst Händel Jemanden, der ihm eine Jahreseinnahme zusichere, er würde dann im Componiren nicht faul sein. „Mein lieber junger Mann", habe zurechtweisend jener Herr gesagt, „Sie müssen sich nicht beklagen, denn Sie sind weder ein Goethe noch ein Händel, und es ist nicht anzunehmen daß Sie es werden, denn solche Geister werden nicht wieder geboren." Beethoven, die Zähne zusammenbeißend, habe dem Herrn einen geringschätzenden Blick zugeworfen und kein Wort weiter mit ihm geredet, auch später über die Unverschämtheit des Mannes sich ziemlich heftig geäußert. Fürst Lobkowitz aber, nach seiner liebenswürdigen Art, habe ihm friedliche Gesinnungen einzuflößen gesucht, und als einmal wieder die Rede auf jenen Herrn gekommen, freundlich gesagt: „Lieber Beethoven, der Herr hat Sie ja nicht beleidigen wollen, es ist ja hergebracht, daß die meisten Menschen nicht glauben wollen, daß einer ihrer jüngern Zeitgenossen so viel in der Kunst leisten werde als die Alten oder Verstorbenen, welche ihren Ruf bereits haben." — „Leider wahr", habe Beethoven geantwortet, „aber mit Menschen, welche an mich nicht glauben wollen, weil ich noch nicht den allgemeinen Ruf habe, *mag* und *kann* ich nicht umgehen!"

Hier sind wir denn auch sogleich völlig über die Würdigung unterrichtet, welche Lobkowitz von vornherein

der damals noch nicht entfernt allgemein anerkannten Künstlerschaft Beethovens schenkte. Gewiß hatte er nach seiner echt musikalischen Natur, von der wir bald Näheres hören werden, den Lauf dieses musikalischen Gestirnes so gut wie Rassumowsky früh genug vorauserkannt und bestimmt. Daß aber eine solche Erkenntniß ohne Folgen für eine dem hochstrebenden Künstler damals so durchaus nothwendige äußere Unterstützung gewesen wäre, ist bei der geschilderten großmüthigen Art des Fürsten in keiner Weise anzunehmen. Auch möchte aus der Widmung der Quartette Op. 18, des ersten Werkes dieser Art, das von Beethoven in der Oeffentlichkeit erschien, zu schließen sein, daß dabei auch besondere Gründe der Dankbarkeit gegen den Fürsten entscheidend waren. Denn hier hatte er sich ja in keiner Weise große Höflichkeiten aufzulegen, wie bei bejahrteren Musikgönnern, z. B. Baron van Swieten, dem die Erste Symphonie (erschienen 1802) gewidmet ist. Und da nach Beethovens Glauben sie Beide einander gleichaltrig waren, so kamen sie bald in ein sehr vertrautes Verhältniß zu einander, und „gelegentlich stritten sie mit einander und hatten Differenzen, als wenn sie durch die Geburt einander ganz gleich ständen.“

Ein solches Verhältniß hatte nun aber für die Ausbildung von Beethovens Können noch viel gewichtigere Folgen als die Ausführungsproben bei Rassumowsky. Denn Lobkowitz besaß ein Orchester und konnte dasselbe, zumal später, als er die kaiserlichen Theater mit leitete, nach Bedürfen stets aus den besten Musikern derselben ergänzen. Und wie Rassumowskys Quartett

alles im Kammerstyl Geschriebene sogleich „brühwarm aus der Pfanne durchprobirte“ und genau nach den Absichten des Componisten ausführte, so geschah dasselbe durch Lobkowitzens Capelle mit des Meisters Orchesterwerken. Ja ein Zeitgenosse und sogar ein Mitglied derselben behauptet geradezu: Lobkowitz habe die Capelle ganz eigens zu dem Zwecke gebildet, um die Werke Beethovens vor ihrer Veröffentlichung zuerst zu versuchen!

Erfahren wir nun wieder durch Reichardt in näherer Einzelnheit, wie das Musiktreiben bei Lobkowitz denn eigentlich bestellt war, so ist es wohl alles in allem genommen nicht zu viel gesagt, wenn durch denselben Gewährsmann das Haus dieses „unermüdeten, unersättlichen, echten Kunstenthusiasten“, wie er ihn selbst heißt, als „die wahre Residenz und Akademie der Musik“ bezeichnet wird.

Sogleich beim ersten Besuch — es war im Spätherbst 1808, Reichardt war damals auf Reisen, um ein tüchtiges Sängerpersonal für die neueingerichtete Bühne des neugebackenen König Jerôme in Kassel zu werben, ließ sich aber durch ganze fünf Monate allein in Wien halten und componirte dort im Auftrage von Lobkowitz sogar eine ernste Oper „Bradamante,“ deren Text, von dem edlen Dichter Heinrich von Kollin herrührend, ursprünglich für Beethoven bestimmt gewesen war, — beim ersten Besuch hatte ihn die Bekanntschaft des „überaus liebenswürdigen und artigen“ Fürsten besonders interessirt und er war so „äußerst gnädig und

gastfreundlich" dort empfangen worden, als ob er schon das Glück gehabt hätte, dem Fürsten bekannt zu sein. Der Fürst bot ihm sein gastfreies Haus und seine Tafel wie seine kräftigste Unterstützung in Allem an, was er in Wien nur immer unternehmen und hören lassen möchte. Und schon nach einigen Tagen hatte er sich denn einen Vormittag von zwölf bis zwei Uhr mit dem Fürsten an dessen Fortepiano aus seinen letzten Opern „fast die Seele auszusingen," und der Fürst bestand sogar darauf, daß er in größter Eile einige Stücke aus jenen Werken in Stimmen ausschreiben lasse, damit sie „an einem kleinen musikalischen Abend, den er recht ausgesucht für ihn in seinem Hause veranstalten wollte," das heißt bei jenem glänzenden Souper, wo „das Größte und Reichste und Schönste der großen Wiener Welt versammelt war", von seinem Orchester und Sängerpersonal aufgeführt würden. Demoiselle Fischer und die berühmten Tenoristen Simoni und Vogel, Franz Schuberts bekannter Freund, wurden zu den Singpartien eingeladen, der Fürst selbst mit seiner starken, vollen, sonoren Stimme übernahm die Baßpartie. Die Musik wurde ehe und während die Gesellschaft sich versammelte, einmal durchprobirt und dann mit dem besten Erfolge, besonders von Seiten der Singenden, die „alles zu Reichardts Verwundern trefflich extemporirten," sehr gut ausgeführt. „Hier blüht für die Künstler das alte Paris wieder neu auf," ruft der entzückte ehemals königlich preußische Hofcapellmeister aus.

Er hatte wohl Recht. Ja wenn man dann weiter von

ihm erfährt, daß in dem Palais des Fürsten „zu jeder Stunde in dem besten schicklichsten Locale Proben nach Gefallen veranstaltet werden konnten und daß oft mehrere Proben und Uebungen in verschiedenen Sälen zu gleicher Zeit gehalten wurden“, so läßt sich denken, von welchem Vortheil dies vor allem für einen Beethoven war, der in seinem Schaffen ganz neue Bahnen einschlug und dessen Werke schon nach ihrer rein technischen Seite hin für die damalige Bildung der Orchestermitglieder schwierig genug auszuführen waren. Dazu muß man hören, wie mühevoll und kostspielig es damals in Wien war, überhaupt nur ein Orchester zusammenzubringen, und sich der Berichte erinnern, welche F. Ries, J. Seyfried, Schindler und Andere über die Proben von Beethovens öffentlichen Conzerten geben. Hatte doch, als im Jahre 1803 „Christus am Oelberg“ und die „Zweite Symphonie“ zuerst öffentlich aufgeführt werden sollten, ein anderer Gönner des Meisters, der oft genannte Fürst Karl Lichnowsky bei den anstrengenden und langen Proben dieser Werke mit ganzen Körben voll Flaschen und Speisen eingreifen müssen, um die erschöpften und unzufriedenen Musiker nur stets aufrecht und willig zu erhalten!

Die erste sichere Nachricht von Aufführung eines großen Beethovenschen Orchesterwerkes bei Lobkowitz stammt aus dem Herbst 1804. Es war die „Eroica,“ die der Fürst zum Gebrauche auf einige Jahre von Beethoven gekauft hatte und dann unter des Meisters eigener Leitung von seiner Capelle einüben ließ. Das Werk

gefiel freilich damals nicht, es wurde eben nicht verstanden. Kurz darauf jedoch geschah ebendort folgende schöne kleine Begebenheit mit Prinz Louis Ferdinand von Preußen.

Der Prinz, den Beethoven schon von seinem Berliner Aufenthalt im Sommer 1796 her persönlich gut kannte, war in Wien zum Besuche und ließ sich als besonderer Freund und Kenner der Musik natürlich vor allem auch bei Lobkowitz anmelden. „Der Cavalier erfreut, diesen hohen Gast bewirthen zu können," — so erzählt „eine Person, welche Beethovens Umgang genoß", — „sann nun auf allen möglichen Stoff zur Unterhaltung dieses geistreichen und höchst musikalischen Prinzen. Besonders wünschte er ihm in musikalischer Hinsicht eine Ueberraschung zu machen. Er zog daher seinen Capellmeister zu Rathe, der die Aufführung von Beethovens neuester, dem Prinzen gewiß noch unbekannten Symphonie in Vorschlag brachte. Der Prinz kommt an und wird mit aller ihm gebührenden Aufmerksamkeit empfangen. Auch der Zeitpunct erscheint, in welchem Beethovens Held vielleicht eine zweite Niederlage erfahren soll. Doch der Prinz hört die Symphonie mit gespannter Aufmerksamkeit, die sich mit jedem Satze steigert, an. Nach beendigter Execution kann er, hingerissen von dem gewaltigen Geiste, der in dieser Musik lebt, nicht Worte des Lobes genug über dieselbe finden. Er dankt dem Cavalier in den verbindlichsten Ausdrücken für den ihm bereiteten Genuß und drückt den Wunsch aus, die Symphonie noch einmal und zwar sogleich zu hören, da seine

schleunige Abreise nöthig sei. Der Cavalier, voller Freude, daß er seinen Gast so angenehm überrascht hat, läßt das Werk noch einmal durchspielen. Ganz erfüllt von der göttlichen Musik wendet sich der Prinz an den Cavalier mit der Frage, ob er ihm die einzige Bitte nicht gewähren wolle, die Symphonie, nachdem sich die Musiker etwas restaurirt hätten, noch einmal executiren zu lassen. Der Cavalier erfüllt den Wunsch nach einer Stunde. Der Eindruck ist ein allgemeiner und der hohe Gehalt der Musik nun anerkannt. Den folgenden Tag erhält Beethoven von dem Cavalier eine große Venetianerkette zum Geschenk."

III.

Die Eroica ist gleich dem bald nachher entstandenen Tripleconzert Op. 56 bei ihrem Erscheinen im October 1806 dem Fürsten Lobkowitz gewidmet. Und wenn wir uns aus der Rassumowsky-Skizze erinnern, daß das Gleiche bei den nächstfolgenden Symphonien, der in Cmoll und der Pastorale, der Fall ist, so kann man sich kaum der Vermuthung erwehren, daß der Fürst bei der Entstehung dieser ersten wirklich monumentalen Schöpfungen des Beethovenschen Geistes in gewisser Weise, sei es durch Anregung oder durch Bestellung, mitwirkend gewesen sei. Und diese Vermuthung wird wesentlich verstärkt, wenn wir die folgende bemerkenswerthe Mittheilung lesen, die ein „französicher Tourist" vor einigen Jahren in der „Indépendance belge" machte.

„Le prince de Lobkowitz", heißt es hier, „fut

le mecène et l'ami de Beethoven. Il avait une chapelle composée de chanteurs qui pouvaient en quelque sorte lutter avec ceux de l'Empéreur et un nombreux orchestre formé tout exprès pour essayer les œuvres de Beethoven avant leur publication. La personne qui me donna ces détails avait assisté ce prince, comme on voit plus guère, à la première répétition de la symphonie en *ut mineur*. Beethoven était prodigieusement difficile sur l'exécution de ses ouvrages, la répétition s'était prolongée très-avant dans la soirée et l'illustre maître faisait recommencer sans cesse les passages dont le rendu ne le satisfaisait pas. Les musiciens murmuraient, non pas tant à cause de la fatigue que parce que l'heure de souper était passée depuis longtemps. Or je viens de vous dire, les Viennois n'entendent pas raillerie en matière de repas. Le prince fit apporter des provisions de toutes sortes, ainsi que de nombreux paniers de vin de Champagne dont se reconfortèrent les exécutants entre deux morceaux de la symphonie, après quoi la répétition fut continuée avec un redoublement d'ardeur."

Und wenn der Berichterstatter hinzufügt: „On cite de Lobkowitz cent traits comme celui-là", so haben wir hier Anlaß genug dies zu glauben.

Jene Probe aber fand im Herbst 1808 statt, wo die Cmoll-Symphonie soeben vollendet und nebst der Pastorale nach Leipzig bereits zum Druck übergeben worden war. Beide Werke wurden dann nebst der anmuthigen jüngern Schwester der „Neunten", der soge-

nannten Chorphantasie, sowie einigen Stücken der C-Messe und dem Vierten Clavierconzert zum erstenmal in dem berühmten Conzert vom 8. Dezember 1808 aufgeführt, das von abends 7 Uhr bis nach 11 dauerte und den guten Reichardt, welchen Lobkowitz in seine Loge mit genommen hatte, durch die Ueberfülle des Genusses halb zur Verzweiflung brachte. Lobkowitz aber hatte dazu nicht blos das Theater an der Wien bewilligt, sondern es wirkte auch seine Privatcapelle, die also die Symphonien bereits eingeübt hatte, ebenfalls dabei mit, und sein Capellmeister Anton Wranitzky besann sich keinen Augenblick, als bloßer Violindirector der höchsteigenen Leitung des Meisters sich zu unterordnen.

Und nun bedenke man, was in der Geschichte der Kunst, ja unserer allgemeinen Entwicklung diese beiden symphonistischen Werke bedeuten, in denen mit der Kraft des rhythmisch gegliederten Tones in jener feinen und deutlichen Individualisirung, wie sie richtige Wahl und Wechsel der Instrumente gewährt, Dinge unsers innersten Lebens gesagt werden, die bisher für unaussprechlich galten, weil das kahle kalte Wort allein sie allerdings nicht zu sagen vermag und die Sprache des Tons bis dahin noch nicht soweit ausgebildet war, um die schönsten und hehrsten Gesichte des Genius auszudrücken.

Und Beethoven, von der Macht der Ideen, die ihm Poesie und Wissenschaft in gleicher Fülle zuführten, zum höchsten Schaffen angeregt und von den furchtbaren Schlägen des Schicksals und den herben Lebenskämpfen, die seine Titanenart sich heraufbeschwor, auf die tiefern Geheim-

nisse unsere Brust aufmerksam gemacht, sann sein Leben lang, brütete und ächzte Tage und Nächte über dem Bemühen, der wortlosen Sprache des Tons die deutlichen Ausdrucksmittel für die Geistesüberfülle zu gewinnen, die in seiner großen Seele gohr, — bis es ihm endlich gelang, dem menschlichem Vermögen eine neue Sprache hinzuzufügen, eine Sprache, die überschwänglich reiche Schätze des innern Lebens, unaussprechlich hohe Gesichte von dem Zusammenhang alles Seins in eigensten Gebilden auszusprechen vermag. Denn dieses geschieht in den Symphonien Beethovens. Und dieses Weltbedeutende an seinen Schöpfungen muß man bedenken, um den Werth auch seiner dieses Schaffen unterstützenden Umgebung richtig zu würdigen und zu ermessen, welch ein Vortheil es für ihn war, stets ein hingebungsvolles Orchester zur Hand zu haben, um die Fähigkeit und die Gränzen jedes Ausdrucksmittels der Musik, jedes einzelnen Instrumentes wie ihr Zusammenwirken stets genau zu prüfen! Dabei hatte er begeisterungsvolle wahre Kenner zur Seite, an deren Auffassung er zugleich das sichere Maß für das allgemeine Verständniß seiner hohen Absichten gewinnen konnte.

Allein Lobkowitz that mehr. Er dachte und handelte im Sinne des mahnenden Wortes, das im Jahre 1788 „Papa" Haydn im Hinblick auf die trübe Lebenslage Mozarts, der nach der Schöpfung des Figaro und Don Juan noch immer mit den gemeinsten Nahrungssorgen zu kämpfen hatte, den Pragern zurief: „Prag soll den theuren Mann festhalten, aber auch — belohnen.

Denn ohne dieses ist die Geschichte großer Genien traurig und gibt der Nachwelt wenig Aufmunterung zum fernerem Bestreben".

Bereits im Jahre 1807, mit dessen Beginne er in Gemeinschaft mit acht anderen reichen Cavalieren Wiens die kaiserlichen Theater in Pacht und Leitung genommen hatte, wobei er mit Esterhazy und Graf Palffy in die Direction sich theilte und selbstverständlich die Oper für sich behielt, hatte er Beethoven den Wink gegeben „sich bei der löblichen Theaterdirection unter angemessenen Bedingungen für den Dienst der ihr unterstehenden Theater engagiren zu lassen und so seinen fernern Aufenthalt in Wien mit einer anständigen, der Ausübung seiner Talente günstigeren Existenz zu fixiren." Allein Beethoven war mit seinem zu Ende desselben Jahres eingereichten Gesuche, obwohl er sich erbot jährlich eine Oper, ein Tanzdivertissement und alle sonst erforderliche Musik zu schreiben, nicht durchgedrungen, vielleicht weil Palffy ihm persönlich nicht hold war. Einige Jahre vorher nämlich hatte unser Meister in einem kleinen Conzerte bei dem reichen Russen Graf Browne mit seinem Schüler Ries die soeben componirten vierhändigen Märsche Op. 45 vorgetragen. „Während dies geschah", erzählt nun Ries weiter, „sprach der junge Graf P... in der Thüre zum Nebenzimmer so laut und frei mit einer schönen Dame, daß Beethoven, da mehrere Versuche Stille herbeizuführen erfolglos blieben, plötzlich mitten im Spiele mir die Hand vom Claviere wegzog und ganz laut sagte: Für solche Schweine spiele ich nicht!" Daß dieser P...

eben Palffy war, ist mehr als wahrscheinlich. Auch später war der Meister sehr schlecht auf diesen übrigens ebenfalls sehr eifrigen Theaterliebhaber zu sprechen. Und Fürst Esterhazy, dem er doch eben damals nach seinem Geschmack eine Messe — die obenangeführte in Cdur — geschrieben, hing noch gar zu viel an der alten Schablone von Kirchenmusik und Oper, um einen Beethoven irgend nach Gebühr würdigen zu können.

Im Herbst 1808 aber, als der Meister den bekannten Ruf als erster Capellmeister des Königs von Westfalen nach Kassel erhielt, ward dies Anlaß, daß ihm ohne irgend welche andere Verpflichtung, als in Oestreich seinen bleibenden Aufenthalt zu haben, ein lebenslängliches Jahresgehalt von 4000 Gulden ausgesetzt ward. Und zwar war hier Lobkowitz, obwohl er selbst nur 700 Gulden beischoß, — übrigens genug für einen Herrn, der seinem Günstling zugleich gewissermaßen eine eigene Capelle hielt und sonst noch Ausgaben für Kunst die Hülle und Fülle hatte, — jedenfalls war Lobkowitz der erste Anreger und entscheidende Förderer der Sache gewesen. Und wer weiß, ob nicht auch das obenerwähnte Conzert vom 22. Dezember dieses Jahres den Zweck hatte, das Publicum auch in weiteren Kreisen auf die Bedeutung des Künstlers und die Gefahr seines Wegganges aufmerksam zu machen und so die Großen des Landes für sein Bleiben lebhafter zu interessiren! Ob auch er es war, der den ritterlichen Fürsten Ferdinand Kinsky, mit dem er durch Schwägerschaft verbunden war, gewann mit 1800 Gulden, also dem größten Antheil, sich zu

betheiligen, ist nicht bekannt, jedoch mehr als wahrscheinlich. Gewiß aber war es Niemand anders als er, der den jüngsten Bruder des Kaisers, den Erzherzog Rudolph, dem er seit einigen Jahren bereits regelmäßige Conzerte mit seiner Capelle gab, ebenfalls bestimmte, den großen Künstler an Wien fesseln zu helfen. Und der jugendlich begeisterte echt musikalische Prinz erwählte dann sogar statt seines bisherigen „Musikmeisters" Anton Teyber Beethoven selbst, freilich zu dessen späterer großen Qual, als Führer in den eigenen Studien.

Was nun mit jenem „Decret", das die lebenslängliche Besoldung aussprach, für Beethovens Existenz und Künstlerthum gewonnen war, muß als ein Großes gelten, und in keiner Weise ist es den großmüthigen Gönnern des Meisters zuzuschreiben, daß der Vortheil davon nicht eben lange währte.

Beethoven, den wir bereits oben sagen hörten, er werde, wenn er einmal in eine sichere Lebenslage komme, „im Componiren nicht faul sein", und der die Sache so auffaßte, daß die Herren sich fortan „als Miturheber jedes seiner großen Werke" zu betrachten hätten, brachte denn auch rasch hintereinander aus dem Schatz seiner schon seit Jahren innen gepflegten Ideen eine reiche Folge der hervorragendsten Werke, wie die Siebente und die Achte Symphonie, zur Vollendung. Und jetzt erst wurden auch jene Conzerte, die Lobkowitz für den Erzherzog veranstaltete, so recht von eingreifender Bedeutung für sein Schaffen wie für die Kunst überhaupt.

Sehen wir zu, was uns die Quellen darüber melden.

Zunächst wieder Reichardt. Im Jahre 1809 hörte er bei Lobkowitz an demselben Tage zunächst nach dem Diner ein sehr interessantes, wahrscheinlich Beethovensches Quartett, in welchem der berühmte Berliner Primgeiger Seidler, für den auch die Violinpartie im Tripleconzert geschrieben worden sein soll, „meisterhaft spielte", und abends ein großes Conzert, bei welchem Erzherzog Rudolph „mehrere der schwersten Sachen vom Prinzen Louis Ferdinand und von Beethoven auf dem Fortepiano mit vieler Fertigkeit, Präzision und Zartheit spielte." Solcher Conzertberichte gibt Reichardt manchen, und jedesmal fast hatte unser Meister die Hauptrolle dabei gespielt. Auch hatte gewissermaßen zur wetteifernden Concurrenz mit Schuppanzighs Quartett der Cellist Kraft nach Beendigung jener Soiréen ein wöchentliches Abonnement mit andern braven Künstlern eröffnet und führte, wie Reichardt meldet, „einige schöne Quartette von Haydn, Beethoven und Romberg mit vieler Kraft und Genauigkeit aus". „Kraft selbst singt und spricht auf seinem herrlichen Violoncell," fügt er hinzu, und wer denkt dabei nicht sogleich an die kurz vorher erschienene Cellosonate Op. 69! Selbst als beim Ausbruch des Krieges in diesem Frühjahr 1809 der Fürst, der auf seinen Gütern in Böhmen ein eigenes Bataillon gebildet hatte, im Begriffe stand, zu demselben abzugehen, währten die schönen Quartette und Abendconzerte für den Erzherzog noch immer fort. Besonders in einem solchen großen Conzert, zu Anfang März, wurden wieder „neue ungeheure Sachen von Beethoven mit vieler Fertig-

keit ausgeübt," und diese neuen ungeheuren Sachen waren höchst vermuthlich nichts Geringeres als das für den Erzherzog geschriebene Fünfte (letzte) Clavierconzert, diese Perle unter allen Conzerten der Welt, und das liebliche Quartett Op. 74, dem Fürsten Lobkowitz gewidmet!

Die Hauptquelle für den Verkehr Beethovens mit dem Fürsten aber, der Briefwechsel Beider, ist leider völlig versiecht, und mit ihr jedenfalls eine Fülle werthvoller Einzelnheiten über das menschliche und künstlerische Wesen und Verhältniß der beiden edlen Männer. Denn wie viel weiß nicht schon Reichardt von diesem Herrn und seinem Musikeifer zu melden! Seine „vertrauten Briefe aus Wien" sind fast vorwiegend ein Loblied auf den Fürsten Lobkowitz.

Dagegen verblieben uns die Briefe Beethovens an andere Personen, welche bei dem Musiktreiben im fürstlichen Hause antheilnehmend waren, vor allem die an den Erzherzog Rudolph, in denen natürlich gar häufig der „Lobkowitzschen Conzerte" Erwähnung geschieht. Im Sommer 1811, als jene schönen musikalisch-dramatischen Werke „Die Ruinen von Athen" und „König Stephan" für die Eröffnung des deutschen Theaters in Pest geschrieben waren, geschah die erste Aufführung derselben beim Erzherzog selbst, an den der Meister schreibt: „Ich bitte Ihre Kaiserliche Hoheit, auf morgen Nachmittag das (Lobkowitzsche) Orchester um dreiviertel auf drei Uhr bestellen zu lassen, damit die Herren Musici desto zeitiger kommen und Zeit genug wird, auch die zwei Ouvertüren zu probiren.

Sollten das letztere Ihre Kaiserliche Hoheit wünschen, so brauchte ich vier Hörner, bei den Symphonien sind jedoch nur zwei dergleichen. — Ich bitte Sie die Gnade zu haben, noch heute dem Herrn von Wranitzky wegen der Musik Ihre Befehle wissen zu lassen und ob zwei oder vier Hörner? Ich habe schon mit ihm gesprochen und ihm anempfohlen, nur solche Musici zu wählen, durch die wir eher oder mehr eine Production als Probe zu Stande bringen."

IV.

Dies ging nun die Jahre hindurch so fort und zwar nicht blos ausschließlich in Bezug auf Beethoven, sondern kein neues Talent, kein neues Werk entging dem Auge des Fürsten, und Reichardt hat vollkommen Recht, wenn er ihn namentlich auch „die Seele der großen Oper" in Wien nennt. Sowohl die Wahl wie die Ausführung jedes neuen Werkes verräth den nicht gewöhnlichen Künstlerverstand dieses Mannes; verräth, daß sein Inneres stets der lebendigen Strömung der Zeit zugewandt und im Gegensatz zu seiner hochfürstlichen Abkunft nicht dem hergebrachten Zopf oder gar der bloßen Unterhaltungssucht verfallen war. Ja so sehr trug er selbst die höheren Ziele der Kunst im Sinn, daß er im April 1812 die sämmtlichen deutschen Dichter öffentlich zur Mitwirkung aufrief, „damit die deutsche Oper zum vollendetsten Werke der darstellenden Kunst erhoben werde!"

Er setzte nämlich als Director des k. k. Operntheaters, das heißt im Grunde wohl wie stets hauptsächlich aus

eigenen Mitteln, einen Preis von 100 Ducaten für das beste tragische wie das beste komische Operngedicht aus, und die Bedingungen, die dabei aufgestellt werden, zeugen von edlerem Geschmack und von einem gewissen erweckteren Kunstsinne. Von ersterem Gedicht wird gefordert, daß es einen Gegenstand von hohem tragischen Interesse behandle, in der Anlage einfach und groß, in der Ausführung echt dramatisch, in der theatralischen Darstellung glänzend, in der Wirkung allgemein ergreifend und erschütternd sei; daß es der höheren Tragödie, soweit die Natur der Musik es gestattet, genau entspreche und nicht durch Spectakelscenen und sogenannte Theatercoups zu blenden suche, endlich in einer würdigen Sprache, wohllautenden Versen und schönem harmonischen Rhythmus durchaus metrisch abgefaßt, für die Composition berechnet und geeignet sei, die Musik nicht beherrsche, sondern sich mit ihr zu einem vollkommenen Ganzen aufs innigste vereinigen und verschmelzen lasse!

Dies und eine weiter unten mitzutheilende kritische Bemerkung des Fürsten über den Fidelio lassen sogar vermuthen, daß diesem „leidenschaftlichen Musikfreunde" nicht wie so Manchem in jener wirklich musiktrunkenen Zeit die Ahnung davon völlig verloren gegangen, daß in der Oper denn doch auch die Musik vor allem der Sache wegen da und nur schön ist, wenn sie durchaus wahr die in der Situation gegebene Empfindung ausdrückt. Wie denn ja dieselbe Vorstellung des richtigen Sachverhaltes sich bei Beethoven in dem Umstande ausspricht, daß er trotz allem eifrigen Suchen und Bemühen seit dem Schmer-

zenskinde Fidelio nicht wieder zu einer Opercomposition gelangte! Daß jedoch jenes wahre und höchste Kunstwerk, welches man Musikdrama nennt, nur dann entsteht, wenn aus einunddemselben Seele heraus die Idee des Ganzen entspringt, die sich im Wortgedicht eben zur wirklichen Anschauung verdichtet und in der Musik zu vollem sinnlichen Ausdruck verlebendigt, davon entging dem Einen wie dem Andern und der gesammten Zeit damals die Vorstellung. Einzig der zeitlebens in Beethovens Seele verzehrend heiß gährende Drang, aus dem Dunkel des bloßen Tones zum Licht des Wortes zu gelangen, der sich endlich im Finale der „Neunten Symphonie“ so herrlich groß stillte, läßt uns erkennen, wie die Vorempfindung der nach ihm kommenden Dinge wenigstens in dem größten Genius der Musik lebendig waltete. Ebenso war dieselbe dem Fürsten Lobkowitz offenbar nicht so ganz fremd wie gewöhnlich den Musikenthusiasten.

Es verlautet jedoch in diesem Falle nichts, daß das „beste Gedicht“, wenn ein solches wirklich eingelaufen ist, in irgend Aufsehen machender Weise in Musik gesetzt worden wäre. Beethoven, den Lobkowitz offenbar vor allen andern Componisten dazu ausersehen hatte, jenes „beste tragische Gedicht“ dann „in Musik zu setzen“, stand damals noch immer zweifelnd vor der Musifizirung eines Textes von Friedrich Treitschke „Die Ruinen von Babylon“. Er hatte zudem Unterhandlungen mit Theodor Körner, der nicht lange vorher nach Wien gekommen und bei seinem außerordentlich schnellen theatralischen Erfolg sogleich von Lobkowitz als Theaterdichter angestellt worden war. Denn eben dieser wünschte offenbar vor allem,

daß jene beiden Männer sich zu einem gemeinsamen Werke der dramatischen Kunst miteinander vereinigen möchten. Doch einige bereits ausgearbeitete Texte behagten Beethoven nicht, und über der Bearbeitung eines Gegenstandes, den der Meister selbst vorschlug, „die Heimkehr des Ulysses" aus seiner geliebten Odyssee, starb der jugendliche Dichter, von feindlicher Kugel getroffen. Der Brief Beethovens, aus dem wir diese Notiz erfahren, stack in der ledernen Brieftasche, die Friedrich Förster auf dem Schlachtfelde aus Körners Koller zog. Er ist bereits früher in den „Neuen Briefen Beethovens" veröffentlicht worden.

Jene jüngste That echter Kunstbegeisterung — denn wenn auch blos eine Absicht und obendrein ohne wirklichen Erfolg, so doch immer eine That, — war aber leider auch die letzte des edlen Fürsten. Denn plötzlich hieß es, Fürst Lobkowitz habe seine Zahlungen eingestellt. Das war im Frühjahr 1813, und Beethoven selbst mußte am 24. Juli ihrem beiderseitigen Freunde Erzherzog Rudolph nach Baden berichten: „Lobkowitzens Unfälle werden Ihre Kaiserliche Hoheit vernommen haben. Er ist zu bedauern, aber so reich zu sein, ist wohl kein Glück! Graf Fries (der Hofbanquier) soll allein 1900 Ducaten an Duport bezahlt haben, wobei ihm das alte Lobkowitz'sche Haus zum Pfand dienen mußte. Die Details sind über allen Glauben."

Von diesen „Details" sei nun hier wenigstens mitgetheilt, was sein Theaterdichter Castelli berichtet, der dasselbe übrigens nur als „ein Beispiel anführt, wie

leicht und er dürfe es sagen leichtsinnig, Fürst Lobkowitz bedeutende Summen vergeudete.“ Er erzählt:

„Ich mußte einen Tenoristen (ich will ihn nicht nennen) zu dreizehn Gastrollen auf dem Hofoperntheater verschreiben, über welchen auswärtige Journale gewaltig in die Lobposaune stießen. Ich mußte ihm zugleich einen Contract mitschicken, worin ihm für jede Rolle 25 Ducaten und wenn er gefiele und sich engagiren lassen wolle, eine Gage von jährlichen 3000 Gulden zugesichert wurde. Er kam mit dem unterschriebenen Contract an, trat auf und mißfiel so gänzlich, daß er ausgelacht wurde.

„Als ich am andern Morgen zum Fürsten kam, war dieser in der größten Verlegenheit. — Lieber Castelli! sagte er, was fangen wir jetzt an? Wir können den Menschen unmöglich auftreten lassen und er wird darauf bestehen, seine zwölf Gastrollen zu geben oder dafür eine Entschädigung verlangen. Ich zuckte die Achseln und war selbst in Verlegenheit, doch versprach ich dem Fürsten, die Sache wenn möglich um den billigsten Preis zu schlichten. Der Fürst schrieb mir eine Anweisung auf 100 Ducaten und sagte: Geben Sie ihm diese ins Himmels Namen und sehen Sie nur, daß Sie ihn von hier fortbringen, dann will ich das Geld gern verschmerzen.

„Ich ging zu dem Tenoristen und fand ihn, wie natürlich, sehr niedergedrückt. Ich bedauerte ihn und sagte ihm, das Fatalste bei der Sache sei, daß der Fürst darauf bestehe, er müsse seine ganzen zwölf Rollen spielen, allein ich fürchte für ihn einen öffentlichen Spectakel. Da bat er mich dringend, ich möchte beim Fürsten zu

vermitteln suchen, daß er, ohne mehr aufzutreten, nur das Honorar für zwei Gastrollen erhalte, dadurch wäre seine Hierher- und Rückreise gedeckt, und er wolle dann noch heute Wien verlassen.

„Ich gab ihm 50 Ducaten und brachte dem Fürsten die übrigen 50 Ducaten zurück. Dieser aber rieb sich vor Freude die Hände und rief: Gott sei Dank, daß wir den Menschen nur los sind. Diese 50 Ducaten behalten Sie, lieber Castelli, weil Sie die Sache so gut ausgefochten haben.“

Duport, der erste Tänzer der Pariser Akademie der seit dem Beginn des Jahrhunderts in stets erneuerten Gastspielen am Kärthnerthor geglänzt hatte und dem anfangs für jedes Auftreten 1000 Gulden und später weit größere Vortheile gewährt werden mußten, hatte sich allmälig so bereichert, daß er später selbst an dem Pacht des Theaters sich betheiligen konnte, wo denn auch Beethoven mit ihm in nicht gerade angenehme Berührung zu treten hatte. Ebenso und wohl noch weit mehr hatte den vielen Musikvirtuosen die Kasse des Fürsten stets offengestanden. So gab es natürlich schon seit langem allerhand ökonomische Bedrängnisse, und wenn im Frühjahr 1809 Beethoven seinen Freund Zmeskall zu einer Quartettprobe (von Op. 74) zu Lobkowitz mit den Worten einladet: „Seine Durchlaucht, die zwar meistens mit ihrem Verstande abwesend, sind noch nicht da“, so ist hier nicht blos an die Zerstreutheit zu denken, welche Musiksinnigen überhaupt häufig eigen ist, sondern einestheils mag die fortwährende Geschäftsüberhäufung — jeden

Morgen zum Beispiel mußte Castelli über die Theater-angelegenheiten ausführlich berichten, — anderntheils die andrängende Verwirrung der eigenen Verhältnisse Schuld an dieser Verstandesabwesenheit sein. Denn auch Reichardt bemerkt schon 1809 ausdrücklich, daß der Fürst „die Errichtung seiner Jäger mit einem Aufwande betreibe, der selbst seine großen Einkünfte übersteige". Nun ging obendrein der Krieg wieder unglücklich aus, und Oestreichs Finanzlage wurde so mißlich, daß bereits mit Ende 1811 der Werth sämmtlichen Papiergeldes auf ein Fünftel herabgesetzt ward.

Damals müssen nun schon die äußeren Bedrängungen bei Lobkowitz sehr groß geworden sein. Denn wie hätte sonst bei der uns bekannten durchaus liberalen und generösen Art des Fürsten und seiner persönlichen Neigung zu Beethoven von ihm auch nur ein Augenblick angestanden werden können, des Meisters Gehalt in „Einlösungsscheinen", das heißt nach seiner wirklichen früheren Höhe weiter zu zahlen? Und doch muß nach einigen Aeußerungen Beethovens in seinen Briefen erst noch ein besonderes Gesuch dazu nöthig gewesen sein. Dann aber bewilligte, wie Beethoven selbst schreibt, der Fürst seinen Antheil von 700 Gulden nach wie vor vollständig.

Als nun aber die Katastrophe erfolgte, da konnte natürlich auch an Beethoven zunächst nichts ausgezahlt werden und später selbst die in Anspruch genommene Verwendung des Erzherzogs Rudolph nichts fruchten. Denn es trat eben mit der Sequestration der Güter eine fremde Vermögensverwaltung ein. So klagt der Meister

am 13. Februar 1814 gegen seinen Freund Graf Brunswick, von seinem Gehalte habe er noch keinen Kreuzer. Auch zu Ende des Jahres heißt es gegen Erzherzog Rudolph: „Was Fürst Lobkowitz anbelangt, so pausirt er noch immer gegen mich, und ich fürchte, er wird nie mehr richtig eintreffen.“

Dabei scheint es nun, als wenn der Meister die zarte Rücksicht der Dankbarkeit, die ihm sonst nicht fehlte, zuweilen nicht genügend habe walten lassen. Denn der Entwurf eines Briefes des Fürsten an den Erzherzog, von Prag den 29. Dezember 1814, beginnt mit den Worten: „Obgleich ich mit dem Betragen des Beethoven gegen mich nichts weniger als Ursache habe zufrieden zu sein“ .... Allein Beethoven selbst steckte gerade damals in großer äußeren Bedrängniß und mochte obendrein glauben, einzig mit der Vermögensverwaltung, nicht mit dem Fürsten selbst zu thun zu haben. Und diese, scheint es, suchte das abgemachte Gehalt in unwürdiger Weise zu kürzen. Denn wie würde sonst am 8. April 1815, als „die Geschichte mit Lobkowitz nun auch beendigt war“, Beethoven selbst haben schreiben können, daß sich dabei auch „ein kleines fy, pfui finde!“ Und wirklich erfahren wir, daß von der ohnehin nicht großen Summe von 700 Gulden ein empfindliches Theil abgezogen worden war. Aber der Rest, nämlich 280 Gulden Conventionsmünze, ist denn auch bis zu Beethovens Tode stets richtig ausgezahlt worden.

Schlimmer freilich erging es Andern, deren äußere Subsistenz fast ausschließlich auf des Fürsten Wollen

und Können gestellt war. So dem Cellisten Kraft. Beethoven schreibt um jene Zeit an den Erzherzog Rudolph: „Gestern war der alte Kraft bei mir; er glaubte, daß man ihm in Ihrem Palaste eine Wohnung gäbe, er würde dafür Eurer Kaiserlichen Hoheit so oft zu Diensten sein, als Sie es nur immer verlangten. Zwanzig Jahre sei er jetzt im Hause des Fürsten Lobkowitz, jetzt müsse er auch seine Wohnung räumen, ohne irgend eine Entschädigung dafür zu erhalten. Die Lage des armen verdienten Mannes ist hart, und ich hätte mich gewiß auch einer Härte schuldig gemacht, wenn ich nicht gewagt hätte, sie Ihnen vorzutragen."

Solche Dinge mußten den wehmüthigsten Eindruck auf den so herzensguten Fürsten selbst hervorbringen.

Er hatte sich nach Prag zurückgezogen und lebte in der Stille nach wie vor seiner einzigen Liebe, der Kunst, die ihn zu Grunde gerichtet. In dem oben angeführten Briefentwurf fährt er fort, es freue ihn jedoch als leidenschaftlichen Musikfreund, daß man des Meisters gewiß große Werke nun wirklich zu würdigen anfange: „ich habe hier den Fidelio gehört und war, das Buch abgerechnet, von der Musik, mit Ausnahme der beiden Finale, die mir nicht sehr gefallen, außerordentlich zufrieden. Ich finde sie von einem großen Effect und des Mannes würdig, der sie geschrieben."

Ebenso stellte sich nach kurzer Zeit auch das persönliche Verhältniß der beiden alten Freunde völlig wieder her, und im April 1816, als Beethoven jenes liebliche Gesangwerk, den Liederkreis „An die ferne Geliebte"

schrieb, drängte es ihn, daraus wieder einmal eine Huldigung für den Fürsten zu machen, indem er es ihm widmete. Doch ehe er das erste gedruckte Exemplar ihm zusenden konnte, hörte er schon „von unsers lieben verstorbenen Fürsten Tode sprechen". Mancherlei Kummer und die Entbehrung der gewohnten Lebensthätigkeit mochten seiner Lebenskraft vor der Zeit ein Ende gemacht haben. Er starb, nachdem bereits am 24. Januar desselben Jahres auch seine geliebte Gattin heimgegangen, am 21. December 1816, erst 44 Jahre alt.

V.

Im Spätherbst 1819 schreibt der Hofrath Peters, Erzieher der beiden ältesten, so früh verwaisten Söhne des Fürsten, in des fast tauben Beethovens Conversationsheft: „Der verstorbene Fürst hat Sie zu würdigen gewußt, selbst den Kindern ist dies geblieben!"

Beethoven hat schwerlich widersprochen und erzeigte auch dem ältesten Sohne des Hauses, dessen Verhältnisse zum Glück bald wieder geordnet waren, zeitlebens die gebührende Achtung. So sei hier der erst kürzlich aufgefundene Brief des Meisters vom 8. Januar 1817 mitgetheilt, womit er nun dem Sohne die Exemplare des „Liederkreises" zusandte. „Ich nehme mir die Freiheit, Ihnen diese Dedication zu übersenden, die Ihrem höchstseeligen Vater zugedacht war und leider durch verhinderte Umstände ihm nicht mehr zu Gesichte gekommen", schreibt er an die junge Durchlaucht. „Ich wünsche, daß

Sie selbe als ein kleines Dankopfer, welches ich Ihrem höchstseeligen Vater darbringen wollte, von mir annehmen wollen. Uebrigens bitte ich Sie, mich unter Diejenigen zu zählen, welche überzeugt sind, daß Sie alle die herrlichen Aussichten und Hoffnungen, wozu Ihr hoher Standpunkt, für so viele Menschen Gutes und Nützliches zu bewirken, Gelegenheit giebt, vollkommen erfüllen werden." Auch besitzt die Familie die Abschrift einer kleinen Cantate, „Abends am 12. April 1823 vor dem Geburtstage Sr. D. des Herrn Fürsten Ferdinand von Lobkowitz", die in den „Neuen Briefen Beethovens" ebenfalls veröffentlicht worden ist.

Von Lobkowitz selbst aber sagt in einfacher Weise das Treffendste jener Bericht des ehemaligen fürstlichen Capellmitgliedes in der „Indépendance", der mit den Worten schließt: „Les prodigalités musicales ont absorbée sa grande fortune, il est vrai, mais il vivra éternellement dans la mémoire réconnaissante des artistes de Vienne."

Allein nicht einzig im Gedächtniß der Künstler — und seien es die der ganzen Welt — wird der Name Lobkowitz ein gewisses Fortleben haben. Mehr werden seiner Diejenigen gedenken, welchen im Hinblick auf die Entwicklung unsers gesammten geistigen Lebens eine Erscheinung wie Beethoven, der von diesem geistigen Leben neue und tiefste Tiefen aufdeckte, von entscheidender Bedeutung dünkt und die also denjenigen wohl zu schätzen wissen, der einem solchen Künstler die stets bereiten Mittel zur Entfaltung seines Genius verschaffen half.

Denn wenn schon Joseph Haydn, der Begründer der heutigen Instrumentalmusik, es als besondere Gunst des Schicksals pries, daß er in seiner ungarischen Einsamkeit, wo ihn Fürst Esterhazy als Capellmeister angestellt hatte, eben durch solches stete Zuhandensein eines Orchesters erst sämmtliche Instrumente nach ihrer Eigenthümlichkeit im Einzelnen sowohl wie nach ihrer Wirkung im Zusammenklang habe prüfen und so stets den treffendsten und schönsten Ausdruck für seine künstlerische Absicht wählen können, — von welch ungleich höherer Bedeutung mußte eine solche Gelegenheit für einen Beethoven sein, dessen poetische Absichten eben so viel höher gingen und der so unendlich viel mehr als Haydn zu sagen hatte, weil seine große Seele der höheren und höchsten Dinge so unerschöpflich voll war.

„Ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen", sagt Haydn. Und damit vergleiche man nun, was Beethoven am 4. März 1809 über die beiden Symphonien Nr. V und VI an Breitkopf und Härtel schreibt: „Sie erhalten morgen eine Anzeige von kleinen Verbesserungen, welche ich während der Aufführung der Symphonien (in jenem Concert vom 22. Dezember 1808) machte; als ich sie Ihnen gab, hatte ich noch keine davon gehört — und man muß nicht so göttlich sein wollen, nicht etwas hier oder da in seinen Schöpfungen zu verbessern." Wenn dies der Erschaffer der C moll-Symphonie und der Pastorale noch sagt, wie viel solcher Studien- und Verbesserungsproben mit vollem

Orchester müssen voraufgegangen sein, ehe die instrumentale Meisterschaft nun auch wirklich erlangt war!

Immer freilich möchten die tiefen Erschauungen seines Geistes sich anderweite Bahnen der künstlerischen Darstellung gefunden haben, und überall würden wir den Wunderlauf seines Gestirns anzustaunen haben. Allein wer irgend Kunst kennt und weiß, wie viel davon der praktischen Ausführung und andern rein äußerlichen Bedingungen angehört, der wird es zu preisen wissen, wenn freundliche Hände dem Künstler den Boden zu bereiten suchen, auf dem er die Pflanzungen seines Geistes zum vollen Gedeihen zu bringen vermag.

Wenn also ein großer Künstler unserer Tage, Richard Wagner, beim Gedenken an die herrlichen Zeiten der Renaissance in die sehnsuchtsvollen Worte ausbricht: „Hier sehen wir die Fürsten und den Adel die Kunst nicht allein beschützen, sondern für ihre feinsten und kühnsten Gestaltungen in der Weise begeistert, daß diese aus ihrem begeisterten Bedürfnisse geradesweges als hervorgerufen zu betrachten sind", so müssen wir „zu den Nachkommen dieses Adels, die die unendliche Anmuth und Feinheit in Mozarts Tonbildungen zu genießen wußten", vor allem auch den Fürsten Lobkowitz rechnen, den Gönner Beethovens. Ja wenn Chiron zu Helena sagt: „Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt" und wir bedenken, daß Beethovens Orchestermusik eben solch Unmögliches möglich gemacht, das heißt die scheinbar sprachlosen Instrumente zu einer Sprache beseelt hat, die uns von den verborgensten Tiefen unsers Innern verständlich redet

und die geheimsten Triebe des Lebens sichtbar aufdeckt, — wenn wir diese hohe Ausbildung unserer Kunst ins Auge fassen und diese Möglichkeiten der Entfaltung der Instrumentalmusik übersehen: dann müssen wir mit gesteigerter Achtung des Mannes gedenken, der dieser letzten Entwicklung der Musik wohl den wirksamsten Vorschub leistete, indem er der am meisten schöpferischen Kraft, die bis dahin auf diesem Gebiete erzeugt ward, nicht blos seine fürstlichen Mittel, sondern zugleich ebenfalls jene „begeisterten Bedürfnisse" der eigenen Natur entgegenbrachte, die „die feinsten und kühnsten Gestaltungen der Kunst geradeswegs hervorrufen".

Der Name dieses Trefflichen aber ist Fürst Joseph Lobkowitz, und möge die Wiederaufdeckung seiner Verdienste in der Gegenwart zugleich die Wirkung haben, die Fürsten und Großen unseres Vaterlandes, das eben die Kunst bisher ganz allein aus sich selbst d. h. aus dem Volke erzeugt hat, vom neuen auf die Pflicht aufmerksam zu machen, die sie gegenüber dem Schaffen gerade unserer Tage haben, das mit der höheren künstlerischen Absicht zugleich die größeren Anforderungen nach außen stellt. Möchte eine solch einzelne Erscheinung auf dem Gebiete der Musik vom neuen die hohe Aufgabe ins Gedächtniß rufen, die auch unsere Machthaber vor allem in der wirklichen Ausführung jener endlich erreichten deutschen Gesammtkunst haben, zu der eben das Schaffen Beethovens das letzte Mittel reichte! Dann erwiese sich auch das Andenken dieses kleinen östreichischen Kunstmäcens in seiner Weise nachhaltig segensreich.

III.

Beethoven und das Musikdrama.

I.*

Die Entstehung der dramatischen Kunst beruht nicht auf dem zufälligen Einfalle irgend eines einzelnen erfinderischen Kopfes, sondern auf einem naturgemäßen Bedürfnisse des gesammten Geschlechtes, das auf diesem Wege der sinnfälligen künstlerischen Darstellung das eigene innere wie äußere Leben zugleich offenbaren und entwickeln will. So ist auch der entscheidende Keim des

* Diese Arbeit ist der erste von drei öffentlichen Vorträgen, welche im Lauf der letzten Jahre in verschiedenen Städten Deutschlands gehalten wurden und deren letzter unter dem Titel „Richard Wagner. Sein Leben und sein Schaffen" vor kurzem im Druck erschienen ist. Die ganze hier blos in ihren Hauptpuncten berührte Frage ist dann wieder in dem Buche „Gluck und Wagner. Ueber die Entwicklung des Musikdramas" mit ausführlicherer Begründung behandelt worden. Und ich glaube überhaupt, daß in dem gegenwärtigen großen Momente, wo auf dem Gebiete des staatlichen Lebens unsere nationale Wiedergeburt oder eigentlich erst die völlige Erstehung unsers nationalen Daseins sich mit voller Gemeinsamkeit und wahrhaft staunenswerther Gewalt vollzieht, auch die Frage nach der nationalen Kunst und vor allem nach dem so lang und so allgemein ersehnten Nationaldrama sich mit neuer Kraft erheben wird. Zu ihrer Lösung sollten denn auch diese verschiedenen Arbeiten Anregung und Beitrag liefern und vor allem feststellen, daß das deutsche Nationaldrama nur Musikdrama sein kann, weil nur hier, dem Wesen des Deutschen entsprechend, die sämmtlichen menschlichen Geistesfähigkeiten in Thätigkeit versetzt und zur harmonischen Wirkung gelangt erscheinen.

musikalischen Dramas, der höchsten Entwicklungsstufe der Kunst überhaupt, nicht in der Erfindung dieses oder jenes Volkes und dieser oder jener Zeit zu suchen; sondern er ist von Anfang an in dem natürlichen Thun und Treiben des Menschen, da wo derselbe in freier Bewegung sich des eigenen Daseins im erfreuenden Spiel bewußt werden will, nach all seinen wesentlichen Seiten bereits enthalten. Und zwar ist es das Volkslied mit Gebärde und Bewegung, das Tanzlied, was diese Naturgrundlage des eigentlichen Musikdramas bildet.

Wie ferner Bestand und Fortentwicklung, geistig wie sinnlich genommen, bei unserem gesammten Geschlechte auf der sehnsuchtsvollen Regung der Geschlechter zueinander beruht, so ist, ganz allgemein ausgedrückt, auch Liebes- und Herzens-Leben, das heißt jener unversiechbare Bronnen der Poesie, der in den geheimnißvollen Tiefen des menschlichen Gemüthslebens fließt, dasjenige was den letztentscheidenden stofflichen Inhalt der in der innigen Verbindung von Wort, Ton und Spiel sich kundgebenden menschlichen Lebensregung ausmacht.

Im Tanzliede, sowie es eben sämmtliche Culturvölker als frühestes Erzeugniß künstlerischer Lebensäußerung überhaupt besitzen, sind die drei zu unterscheidenden Elemente menschlicher Geistesthätigkeit zu vollständigem Ineinanderaufgehen miteinander verschmolzen. Und wenn das Wort in treffendem Bilde Begehren und Gewähren deutlich ausspricht, so geben doch erst die begleitende Gebärde und namentlich die Betonung, womit dasselbe ausgesprochen wird, diesem Worte denjenigen Nachdruck,

der seinen Inhalt völlig glaubwürdig erscheinen läßt und eindringend wirksam macht: erst sie geben ihm jene Wahrhaftigkeit des persönlichen Ausdrucks, der zu widerstehen keiner rechten Menschennatur möglich ist.

Darin liegt die Macht und der Werth dieser künstlerischen Darstellungsweise als menschlicher Lebensäußerung; in dieser Complizirtheit aber liegt zugleich die außerordentliche Schwierigkeit derselben als Kunstschöpfung und der Grund, weßhalb dieselbe Jahrtausende des Suchens und Irrens gebraucht hat, um endlich nach ihrer wirklichen bereits von der Natur selbst im Keime gegebenen Art und zur Höhe ihres Wesens sich auszubilden.

Nicht als wenn nicht von der Reihe der Nationen, die an unserer geistigen Fortentwicklung überhaupt thätigen Antheil genommen haben, jede einzelne in ihrer Weise auch an der Erzeugung dieser hohen Kunsterscheinung Theil hätte! Im Gegentheil hat das naturnothwendige Bedürfniß, das dem Tanze zu Grunde liegt, bei kunstschaffenden Völkern auch bald dahin geführt, dem musikalischen Drama nachzustreben. Und überall finden wir Ansätze, ja zum Theil bereits hochbedeutsame und an sich unvergleichliche Kunstschöpfungen aus diesem Drange hervorgehen. Allein nirgend, wo wir auch in den Räumen der letzten Jahrhunderte oder ferner Jahrtausende umherblicken, finden wir in jener völlig sich deckenden Einheit von Wort, Ton und Handlung das Tanzlied künstlerisch zu demjenigen ausgestaltet, was es seiner Natur nach ist und was sich in der schönen Erscheinung darstellt, die wir mit dem Worte Musikdrama bezeichnen. Stets

waltet nach der eigenthümlichen Anlage des betreffenden Volkes oder Zeitalters eines jener drei verschiedenen Grundelemente in einer Weise vor, die den vollkommen treffenden und allseitig anregenden Eindruck, den eben das Volkstanzlied selbst hervorbringt, trotz des höheren Reizes bewußten Kunstschaffens durchaus nicht zuläßt. Am meisten möchte noch, soweit wir darüber unterrichtet sein können, in den griechischen Dionysosspielen, aus denen die antike Tragödie hervorging, und in den mittelalterlichen Mysterien, die die besondere Grundlage der heutigen Passionsspiele bilden, das Ideal der ursprünglichen Volkslyrik, wenn nicht erreicht, doch nach seinen Grundzügen unangetastet geblieben sein. Denn in beiden volksthümlich religiösen Feierlichkeiten war die ebenbürtige und gleichgeltende Vereinigung von Wort, Ton und deutender Bewegung das natürliche Darstellungsmittel des ganzen weihevollen Vorgangs und das Auszeichnende des gesammten künstlerischen Spiels.

In der antiken Tragödie nun bildete sich, gemäß der vorzugsweise plastisch äußerlichen und klar verstandesmäßigen Anschauungsweise, die jener alten Welt eigen war, auch vorzugsweise dasjenige Element aus, welches diesem Bedürfnisse, die Welt mit dem klarsehenden Auge zu erfassen, am sichersten entspricht. Die Dichter der dramatischen Festspiele entsagten mehr und mehr dem Ton und der wirklichen Gebärde, — denn eigentliche Schauspielkunst, wie die heutige Zeit sie ausgebildet hat, kannte ja der Grieche noch nicht, — und vertrauten das Geheimniß ihres eigenen Innern und die Art, wie sie die Menschheit

im Ideal erschauten, vorwiegend dem gesprochenen Worte an, erreichten aber darin dann auch das Höchste, was jene Zeit und Welt uns hinterlassen und was an sich keine spätere Zeit übertroffen hat. Dagegen hatte der nachfolgenden weltbedeutenden Culturperiode das eindringende germanische Wesen zunächst die Eigenthümlichkeit gebracht, die Welt mehr mit dem Ohre als mit dem Auge zu erfassen, das heißt mehr mit den inneren Sinnen den Zusammenklang des gesammten Seins ahnend zu vernehmen als ihn mit spähendem Auge zu ermessen. Und diesem Bedürfnisse gemäß ergriff dieselbe von jenem Grundkeim musikalisch-dramatischer Darstellungsweise eben vorwiegend das, was auch dem gesprochenen Worte erst den völligen Ausdruck und Nachhalt verleiht, den Ton.

Während also das Drama hier zunächst keine irgend nennenswerthen Erzeugnisse lieferte, brachte bereits das Minnelied eine Ausbildung der eigentlichen Ausdruckselemente jener künstlerischen Dreieinigkeit, die, wenn auch dem griechischen Drama an Enthüllung innerer Vorgänge noch durchaus nicht ebenbürtig, doch von sehr großer Schönheit war und auch von wesentlicher Bedeutung für die Entwicklung der dramatischen Musik geworden ist. Das altdeutsche Mysterium und Passionsspiel aber entwickelte diese Seite des klingenden Seelenausdrucks, deren natürliches Vorhandensein im germanischen Wesen sich ja auch den Reim und zwar nicht blos den Endreim erzeugt hatte, in einer Weise, welche das Entstehen der dramatischen Musik allmälig mit Nothwendigkeit ergeben mußte.

Die Entstehung der sogenannten Oper oder dramatischen Cantate selbst nun, deren äußerer Anlaß immerhin in bestimmten historischen Persönlichkeiten gesucht, deren innerer Grund aber nur in einem allgemeinen Bedürfnisse, in einer Grundstimmung der gesammten Zeit gefunden werden kann, fällt den ersten entscheidenden Thaten das heißt dem bewußten künstlerischen Schaffen nach bekanntlich in den Anfang siebzehnten Jahrhunderts. Freilich Caccini, Cavalieri und Peri, wenn sie ja als die wirklichen Erfinder der Oper gelten sollen, sie hatten in ihrem Bestreben, das antike Drama, von dessen ergreifender Wirkung durch die Verbindung mit der Musik man derzeit so viel träumte, wieder aufleben zu machen, durchaus nicht das Bewußtsein des eigentlichen Zieles und Wesens der musikdramatischen Kunst. Allein indem sie die Musik, die allerdings bereits in Italien, besonders in Neapel an der Hand von Volks- und Tanzlied sich bereits wieder lebhaft sinnlich rhythmisch entwickelt hatte, nöthigten sich einem bestimmten Wort- und Gefühlsausdruck mehr oder weniger bis ins Einzelnste hinzugeben und anzuschmiegen, gaben sie doch den natürlichen Anstoß, eben diese Fähigkeit der Musik wieder vorzugsweise auszubilden und so unsere Kunst von neuem ihrem höheren Zweck und Wesen, dem sie in den contrapunctistischen Künsteleien des Kirchenstils fast ganz entfremdet worden war, allmälig wieder näher zu bringen.

Es ist ja das Wesen und die eigentliche Aufgabe der Musik, daß sie von dem gesprochenen Worte, mit dem sie im ursprünglichen Liede ungetrennt lebt, jene

inneren Ausdruckselemente, die in Laut und Betonung liegen, nachbildend ablöst und zu einer selbständigen Sprache entwickelt, die dann eben das, was das Wort dem Gefühle blos andeutet, demselben vollkommen verständlich, innig wahr und tief ausspricht. Allein nur insoweit sie dem sinnvollen Wesen, das der Wortsprache vor allen anderen Ausdrucksmitteln des Geistes eignet, getreu bleibt, wird sie auch wirklich zu verstehen sein und eindrucksvoll bleiben. Das heißt nur so wird sie nicht ein bloßes allgemeines künstlerisches Gefallen erregen und sinneergötzendes Arabeskenspiel bilden, sondern in ähnlicher Weise wie das Wort selbst, nur weit unmittelbarer, rascher, sicherer und tiefer unser empfindendes Innere treffen und über Welt und Leben aufklären, — was doch allein das letzte Ziel wie alles übrigen geistigen Bemühens so auch der Kunst ist.

Zu diesem ihrem natürlichen Wesen vom neuen der Kunst der Töne den sicheren Weg zu weisen, den der Volkssinn freilich niemals ganz verlassen hatte, diente nun die Erfindung der sogenannten Oper in ihrer ersten Zeit allerdings in einer ganz unvergleichlichen Weise. Ihr einzig verdanken wir in der That die gesammte Neugestaltung der Tonkunst, ja sogar ihre Erhebung auf diejenige Höhe, wo man sie als Sonderkunst den übrigen Künsten, der Plastik der Griechen, der Malerei der Italiener und Niederländer und der englischen und deutschen Dichtung ebenbürtig nennen kann. Allein nicht ihre eigene Erscheinung, nicht die Opern selbst sind es, was diese Ebenbürtigkeit beanspruchen kann: — es ist die auf diesen neuen

und natürlichen Lebensgrund der Tonkunst gebaute Instrumentalmusik. Diese aber ist denn auch ein wirklich hochherrliches Ergebniß der Opererfindung. Sie ist sogar ein vollkommen ebenbürtiges Seitenstück zum griechischen Drama, freilich ein Ab- oder vielmehr Seitenweg von dem letzten Ziele des eigentlichen Musikdramas, allein ein solcher, der ebenso auf einem allgemeinen und wahren Bedürfnisse des Volkes und der Zeit beruht, wie das Drama bei den Griechen. Auch mit ihr ist einem innersten Sehnen, einer wirklichen Anschauung einer bestimmten Zeit- und Volkserscheinung genügt und ohne sie keine Weiterentwicklung in der Kunst denkbar, wie ohne das griechische Drama und alles was dazu gehört, keine solche denkbar ist. Wie der auf das plastische Sehen der Dinge gestellte Grieche uns hier ein klares wunderbar entzückendes Bild des äußeren menschlichen Daseins gegeben hat, das, man möchte sagen zugleich den äußeren Bau und Zusammenhang der ganzen Welt erschauen läßt, so gab der Deutsche in seiner Instrumentalmusik ein erhebendes Abbild seiner die Welt durch das vernehmende Ohr empfangenden Anschauung unseres gesammten Daseins und des Weltzusammenhanges, — beides gleich vollendet in seiner Art, beides gleich einseitig! Allein auch nur ohne eines derselben wäre die hohe Kunstschöpfung, welcher die heutige Welt zustrebt, weder denkbar noch ausführbar.

Gehen wir etwas näher auf die Sache ein.

Vom Tanzliede, das also die Reihe der Culturvölker des Mittelalters jedes in seiner Weise zur herrlichsten Blüthe entfaltet hatte, empfing die Instrumental-

musik zunächst den sicher festen Rhythmus, jenes Abbild der inneren Bewegungen unserer Natur, wodurch eben der blos harmonisch sich verschlingenden Kunst der Töne ein gleicher Halt zur plastischen Gestaltung verliehen ward, wie ihn die bildenden Künste in ihren der äußern Naturwirklichkeit entnommenen Maßverhältnissen besitzen. Und zwar ist es hier vor allem Italien gewesen, das in seiner ungelösten Verbindung mit der alten Welt zumeist dieses der natürlichen Sinnenregung in der Gebärde entspringende Element zum selbständigen Anlaß und Anhalt des Schaffens nahm und reizendste Bilder des wirklichen Lebens schuf, derweilen die übrige Welt, zumal die deutsche, noch Menschenalter lang in blos harmonisch contrapunctistischen Kunststückeleien befangen blieb.

So beruht auch das kunstmäßige Madrigal, das im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert eine so allbeherrschende Rolle spielte und die eigentliche Grundlage aller weltlichen und so auch der dramatischen Musik ist, nur auf dem volksthümlichen Tanzliede. Es war ursprünglich, wie auch aus seinem Namen zu erkennen ist, ein Schäfergedicht, das eben zum Tanze gesungen ward. Gleicherweise begleitete in erster Zeit in dramatischen Stücken das Madrigal die gehobenen Stellen der Empfindung. Eines der zugleich charaktervollsten und schönsten solcher Madrigale, die heute wieder bekannt geworden sind, ist das fünfstimmige englische Tanzlied von Thomas Morley, einem Zeitgenossen Shakspeares. Es hat folgenden lebhaften Text:

Feu'r! Feu'r!
Mein Herz brennt hell!
Lalala, lalala!
O helft! o helft!
O bringet Rettung schnell!
Weh' mir, wo find ich Hülfe?
Kein Retter weilet ach! in der Nähe.
Lalala, lalala!

Die Verwendung der Vielstimmigkeit darin ist von einer dramatischen Lebendigkeit, wie sie auch in den besten Opern unserer Zeit nur ausnahmsweise gefunden wird, und man begreift, warum ein Shakspeare so oft begeisterungsvoll entzückt über Musik spricht. Kein Teniers noch Ostade haben je ein anschaulicheres Stückchen Volksliebesleben gemalt, als es hier sich enthüllt.

Das Erbe der Griechen, ihr bereiter Sinn für die sinnliche Wirklichkeit der Dinge wies den Romanen diesen Weg eher, als er den übrigen Nationen sich öffnete, und jedenfalls war eben die Erfindung der Oper hier wie das Ergebniß solcher offeneren Anschauungsweise so für die Ausbildung der Instrumentalmusik wesentlich mitwirkend. So weist die italienische, besonders die venetianische instrumentale Kunst schon früh jene ebenmäßig rhythmisch gebildeten Stückchen auf, die, wenn sie auch selbst noch nicht völlig verständlich reden, doch uns schon den Vorgängen des wirklichen Lebens und der Bewegung des menschlichen Gefühles gemäß sinnvoll anmuthen und den Anschein haben, ja den wirklichen Anlauf nehmen, deutlich von den Dingen dieser Welt zu reden.

Dieses Vermögen freilich, selbst den kleinsten Instru-

mentalgängen Art und Anschein der persönlichen Rede zu geben, war erst dem Volke beschieden, dem überhaupt die Kunst der Töne, der deutende Klang ein durchaus natürliches und unentbehrliches Mittel der Gefühlsäußerung ist, — den Deutschen. Allein es ist nicht zu verkennen, daß ein Domenico Scarlatti in seinen kleinen Claviersätzen oftmals ganz überraschend „sprechende" Wendungen hat und manchmal sogar seinen Tongebilden jenes Individuelle zu geben weiß, das uns überall an das Gebahren und an die Vorgänge des wirklichen Lebens fröhlich erinnert. Er war eben in Neapel geboren, wo vor allem sein eigener Vater, der genialische Alessandro Scarlatti, der dramatischen Musik der Zeit eine höhere Richtung gegeben, aber auch durch Ausbildung der sogenannten Opern-Arie bereits den Todeskeim in sie gelegt hatte. Gleicherweise hatte der Franzose in seinem nach greifbarer Wirklichkeit dürstenden Sinne für seine beliebten Clavierstückchen, die zugleich als Modepapillons in aller Welt umherflatterten, bereits sogar unmittelbar Vorgänge des wirklichen Lebens sich zu Stoff und Vorbild seines Schaffens genommen, freilich mit dem Erfolge, daß diese mit Ueberschriften versehenen Stückchen eben denn doch mehr deutlich als schön sind und vor allem empfindlichen Mangel an einem gewissen natürlich anmuthenden Klangleben leiden.

Beides nun zu vereinigen, deutlich, geistig mannichfaltig und natürlich schön zugleich zu sein, gelang erst dem Deutschen, weil eben ihm der innere Sinn der Welt auch wirklich im Tone sich verrathen will. Freilich

der norddeutsche Ph. E. Bach ähnelt vorwiegend noch den Franzosen und ist mehr interessant pikant, verstandesmäßig gesucht und sogar geziert, als daß er bei annähernd deutlichem Wiedergeben des einen erwählten Inhaltes seines Kunstwerkes uns zugleich den schönen Reichthum und die Harmonie der ganzen Welt fühlen ließe. Allein schon Joseph Haydn, der sich in dieser Hinsicht Bachs Schüler nannte, gibt bei ungleich geistreicherem und durchweg größerem und bedeutenderem Inhalte selbst in seinen kleinen Sonaten bereits eine Ahnung davon, daß auch in der bloßen Instrumentalmusik eine ganze Welt zu offenbaren ist und daß sie Dinge aufzudecken vermag, die eben deshalb Aller Augen bisher verborgen geblieben waren, weil sie noch nicht ihren Ausdruck im Tone gefunden hatten. Das Geheimniß dieser Wirkung aber liegt darin, daß Haydn den reicheren Gehalt, den er vor den übrigen Musikern jener Zeit voraus hat und der eben aus dem Leben, aus dem wirklichen Menschendasein stammt, bereits in diejenige Sprache zu kleiden weiß, die eben daher stammt und die deshalb für Jedermann sogleich verständlich und geläufig ist. Die vollkommen klare rhythmisch gegliederte Anlage im Bau des Ganzen, die seine Instrumentalsätze mit dem einfachsten Tanzstückchen theilen und die uns an die natürliche Gebärdensprache des Lebens erinnert, verbindet sich mit jener sinndeutlichen Aussprache des Einzelnen, die, indem sie von der menschlichen Rede den natürlichen Tonfall und Accent entleiht und selbständig weiterbildet, zur allerfreuenden, weil allverständlichen Melodie wird, sowie

das Volkslied von je und überall jeder natürlich fühlenden Menschenbrust als ihrer eigenen Seele Laut anmuthend entgegenklingt.

Hier nun war der Weg gefunden, der Musik für den Gefühlsausdruck jene Allfähigkeit zu gewinnen, die dem Worte für verstandesmäßige Dinge zu Gebote steht, und sie auf diese Weise fähig zu machen, sich dem Wort und seinem Sinne nicht blos in allen Wendungen auf das zarteste anzuschmiegen, sondern sogar das was das Wort verschweigt, weil es eben nur Verstandesausdruck ist, völlig ans Licht hervorzutönen! Doch um dieses Ziel zu erreichen, mußte zunächst auch von anderer Seite her, eben durch wirkliche Anlehnung an das Wort, durch Nach- und Ausbildung von dessen Ausdruckselementen die Tonsprache flüssig und verständlich gemacht werden. Und dies konnte nur durch stete Bemühungen in der dramatischen Kunst selbst geschehen. Hier aber waren es wieder die Deutschen, die einzig für die Zukunft wirksam eingriffen, es waren vor Allen Gluck und Mozart, welche die entscheidende That thaten.

Es liegt ja doch nicht in des Deutschen Art, daß der Ton allein, der ihm so viel Tieferes und bisher Unerhörtes vom Wesen und Werden der Welt sagt, ihm wie dem Italiener seine bildende Kunst oder dem Engländer seine Wortdichtung nun auch alles sagte, was er davon wissen möchte. Vielmehr wie wir, was ja noch keine Nation zu keiner Zeit von sich rühmen durfte, zu gleicher Zeit in zwei mächtigen Strömen, als hätte wie das Land die Donau und den Rhein, so auch das geistige

Leben zwei große Pulsadern, — fast ohne allen Einfluß auf einander, ja fast ohne daß sie von einander etwas Wesentliches wissen, hüben ein Dioskurenpaar der Poesie und drüben eines der Musik erzeugten, vor denen die gesammte Culturwelt preisend sich beugt, so hat auch die deutsche Natur selbst, nachdem sie das herrliche Ausdrucksmittel der Instrumentalmusik geboren, nicht eher geruht, als bis sie jenes wunderbare Endziel aller Kunst aufgestellt, dessen Keime in den Uranfängen volksmäßiger Phantasiethätigkeit liegen und dessen Gipfel die vollen Höhen des menschlichen Seins berührt. Ja nur so, durch stete Vervollkommnung der darstellenden Musik, das heißt durch stets innigere Berührung mit Poesie und Leben fand auch wieder die instrumentale Kunst selbst neue Anregung und volle Ausbildung, weil sie neue Aufgaben fand, und gewann so erst ihre ganze Fülle und Macht.

Ueber Gluck, der hier in erster Reihe zu nennen wäre, ist nach dem Vorhergehenden nicht eben mehr viel zu bemerken nöthig. Er war der erste, der den inneren Trieb welcher der Erfindung der Oper unbewußt das Leben gab, annähernd richtig erkannte und nach dem Maße seiner Fähigkeiten ein redliches Bestreben übte, die dramatische Entwicklung der Oper, ja das Musikdrama selbst zu finden. Letzteres fand er im eigentlichen Sinne zwar nicht. Aber wohl stellte er in einzelnen Stücken seiner Opern Denksteine für alle Zeiten auf, wie Musik beschaffen zu sein hat, wenn sie mit dem unvergleichlichen Eindruck des einfachen Volks- und Tanzliedes wirken will. Er-

habene wie rührende Gefühle sprach er in jener vollkommenen Einfachheit aus, die uns sagt: ja diese Empfindung, sie ist wahr, sie stammt aus den Tiefen und rührt an die Grundlagen unsres eigenen Daseins! Schade, daß dem überragenden Kunstverstande dieses Mannes, der ganz gewiß auch selbst sowohl die poetischen Stoffe für seine Opern sich fand wie den wesentlichen Wurf ihrer dramatischen Gestaltung dem Textbildner angab, — schade, daß ihm nicht auch die ganze Fülle der dichterischen Kraft zur Seite stand, um nun auch diese poetische Grundlage seines musikalischen Schaffens persönlich sich zu bereiten und so überall zugleich reich und mächtig und ungezwungen natürlich zu sein! Allein mehr als musikalische Ausdichtung der vom Librettisten entworfenen Scenen und Lagen war hier nicht zu fordern. So sehen wir seinem sonst frei waltenden Geiste oft genug die Schwingen schmerzlich gelähmt, und die durch ihre innere Wahrheit ergreifendsten dramatischen Stücke wechseln sogleich wieder mit bloßer Musikmacherei oder breiten lyrischen Ausmalungen, sodaß der Gesammteindruck trotz allem Schönen ein durchaus zerstückter und unharmonischer bleibt.

Reich mit allen Schätzen und allem Zauberwesen der Muse der Tonkunst ausgestattet stieg nun der Genius Mozarts hernieder, und obwohl er durchaus nicht überall und nachhaltig mit klarem Bewußtsein in die stolze Erbschaft Glucks eintrat, gelang es ihm doch, dank dem glücklichen Wurfe seiner ebenfalls durch ihn selbst angeleiteten Textdichter, in seinen Hauptwerken in größerer zusammenhängender Fülle wirkliche Lebensbilder zu geben

als all seine Vorgänger es vermocht hatten. Wahre Musikdramen aber kann man weder „Figaro" noch „Don Juan" nennen, und noch weniger die an süßen und weihevollen Melodien so überreiche „Zauberflöte."

Was uns an all diesen herrlichen Werken innerlich erfreut und beseligt, es ist trotz allem dramatischen Scheinleben nicht das Ganze, es ist allein die Musik; — wie wir denn dieselbe sogar ohne Worte und ohne theatralische Aufführung fast noch reiner genießen als mit denselben! Was uns im reinen Kunstgenusse stört, ist vielmehr eben das Ganze, oder besser gesagt, der Mangel eines Ganzen, der Mangel des Zusammenstimmens alles Einzelnen zu einem höheren Gemeinsamen. Es fehlt vor allem die Cogenialität des Textes mit der Musik. Es ist eine andere Seelenstimmung, ein anderer Geist, der das Gedicht gemacht hat, ein anderer, der die Musik erschuf. Und leider ist der erstere eben in der That nicht einmal wirklich ein Geist, sondern im Vergleiche mit dem Tonmeister, der über jenes Gewebe seine himmlischen Harmonien schlug, eine ungeistige Natur, deren untergeordnetes Wesen selbst ein Gluck und ein Mozart, so sehr sie an der Ausführung der Texte berathend und gar selbstthätig mitgearbeitet haben, nicht entfernt wegzutilgen vermochten. Daher diese Werke für den künstlerisch frei Fühlenden im Ganzen genommen den Eindruck von Centauren oder anderen jener fabelhaften Phantasiegeschöpfe machen, in denen das Menschliche noch mit dem ihm untergeordneten Thierischen verbunden und gepaart sich zeigt! Noch springt das Geistige nicht

frei hervor, noch kleben ihm die Hemmungen und Flecken des innen Gebundenen, des bloßen Sinnendaseins an und reißen es zurück von jedem Versuche, sich in die Himmelshöhen der sich selbst bestimmenden Freiheit zu erheben. Freilich wo in diesen Werken das Menschliche einmal ungetrübt hervorschaut, da hat es überall den göttlichen Blitz des Geistesauges, den ganzen Zauber höherer Art, wie ihn nur je die Kunst erzeugte. Und wenn Glucks Tongedanken, die der natürlichen menschlichen Sprache so wohlthuend sich annähern, doch immer noch etwas Aeginetisches haben und namentlich nicht das Freiwandelnde der wirklichen Menschengestalt zeigen, weil vor allem auch der harmonische Untergrund noch gar zu ungelenk ist, so entzückt uns in Mozarts Melodien der höchste Reiz des lebendig Bewegten, sowie ihn nur je die Kunst der Griechen und die Malerei des sechszehnten Jahrhunderts hervorgebracht haben. Es ist das Gefühl, daß an diesen einzelnen Stellen das menschliche Wesen sich vollkommen frei nach seiner natürlichen Regung äußern durfte und daher auch den Eindruck des Freien erreichte.

Allein bei allem Genießen dieses schönen Einzelnen, — das tiefste Herz sagt uns doch, es ist nicht das Ganze, dem wir diese Freude verdanken, es waltet nicht der eine Geist, der Alles miteinander und zu gleicher Zeit erzeugt hat. Darum dürfen wir auch nicht mit vollhingebender Seele uns diesem künstlerischen Genusse überlassen und jede Befürchtung verbannen, daß unsere Freude nun nicht plötzlich abgebrochen und wir aus allen Himmeln des Empfindens einer höheren Welt jählings zur platten Zufällig-

keit des täglichen Daseins herabgerissen werden. Bis dahin, bis zu diesem Grade der künstlerischen Gesammtbegabung und allseitigen Geistesbildung war wie die ganze damalige Zeit, so auch der hochbegnadete Mozart eben noch nicht gelangt: Poeten hatte sie und hatte Componisten, — jene ganze Dichterkraft aber, die auf der höheren Stufe des vollbewußten Kunstschaffens die innere Einheit von Wort, Ton und Bewegung, wie sie im natürlichen Tanzgesange bereits gegeben ist, wieder hergestellt und so das höchste und ganze Kunstwerk erzeugt hätte, diese kannte sie noch nicht.

Jedoch die Sehnsucht nach dieser höheren Stufe des Schaffens regt sich von jetzt an in jedem besseren Componisten und nöthigt ihn mit unwiderstehlichem Drange, sich fortan mehr dem allgemeinen geistigen Leben und der selbständigen Geistesthätigkeit anzunähern, statt wie noch Gluck, wie Mozart es gethan, im Genusse des empfindenden Ahnens höherer Dinge bereits volles Genügen zu finden. Und dieses Sehnen ist es, was vor allem Beethovens Schaffen auszeichnet und für die Erreichung des unserer Zeit vorbehaltenen höhern Kunstzieles so entscheidend macht, entscheidender fast als alle Ansätze zur Erreichung desselben bei Gluck und bei Mozart, weil und obgleich dieses Schaffen an sich im einzelnen oft weit unbefriedigter läßt als die in holder Unbefangenheit befangenen Gebilde der Kunst seiner Vorgänger.

Von diesem Gesichtspuncte aus wird also eine auf genauerer Kenntniß des betreffenden Stoffes fußende überschauende Betrachtung der Erscheinung Beethovens, zumal

seiner dramatischen Bemühungen von besonderer Bedeutung und aufhellender Belehrung sein. Denn wenn hier auch überall nur im Einzelnen ein wirkliches Mehr an Dramatischem, eine Fortbildung der Tonsprache ins Geistige erlangt worden ist, — durch das Ganze des Beethovenschen Schaffens weht jener höhere Odem und zieht sich jenes Sehnen, auch im Gebiet der Musik eine tiefere Erfassung des Daseins anzubahnen und so die höheren Ziele unseres Geschlechtes, denen die heutige Zeit auf allen Gebieten des Lebens und der Kunst nachstrebt, in ihrer Weise erreichen zu helfen. Dadurch allein ward die Tonsprache, auch im rein instrumentalen Gebiete, mehr und mehr dem Ziele, eine Sprache des tiefsten menschlichen Innenlebens zu werden, angenähert und der nachfolgenden Zeit als wohlbereitetes Material des Schaffens überliefert.

2. Fidelio.

Beethovens künstlerische Erziehung war zumal in erster Jugend in besonderem Maße auch Erziehung für dramatische Musik. Sein Großvater war Sänger und Capellmeister, sein Vater, von dem er den ersten musikalischen Unterricht empfing, ebenfalls Capellsänger und half auch bei der Oper aus. Sein Lehrer aber, nämlich derjenige aus der wechselnden Reihe seiner Jugendlehrer, von welchem er selbst wirklich etwas gelernt zu haben behauptete, der Tenorist Pfeiffer, war vor allem ein tüchtiger Opernsänger. Der Singspielcomponist Christian Neefe endlich, wenn er auch zunächst als Hoforganist in

Bonn angestellt worden war, hatte doch auch hier vorwiegend mit den Dingen seiner Neigung, mit der Oper praktisch wie schaffend zu thun. Und sein Schüler und Adjunct, der junge Ludwig van Beethoven, hatte ihm in dieser Thätigkeit bereits vom vierzehnten Lebensjahre an allezeit auszuhelfen und bei den Aufführungen im Theater selbst an der Bratsche mitzuwirken.

Daß er nun hier von früher Jugend an aus unmittelbarer eigenen Anschauung Alles kennen lernte, was seine Zeit in dramatischer Hinsicht von Bedeutung schuf, weiß man aus seiner Lebensbeschreibung. Und wenn auch die verschiedenen Liedchen, Arien, Duetten ꝛc., die er selbst als Einlagstücke in die Theateraufführungen z. B. in Umlauf's Singspiel „Die schöne Schusterin“ und in Goethe's „Claudine von Villabella“ damals schrieb, sowie die Musik, die er zu dem „Ritterballet“ seines gräflichen Gönners Waldstein im Jahre 1790 verfaßte, in ihrer Art und Bedeutung sich nicht entfernt über die allgemein geübte und beliebte Weise jener Zeit erhoben, wie es doch seine ebenfalls in Bonn erdachten Trios Op. 1 für Clavier und Streichinstrumente mit aller Entschiedenheit thun, so beweisen sie doch, daß ihm eben diese Weise der Zeit wie nur irgend einem der beliebten Operncomponisten jener Tage in ihren wesentlichen Anforderungen vollkommen bekannt und geläufig war.

Was nun ist natürlicher, als daß der junge Mann, sobald er in Wien, dem damaligen Hauptsitze der Musik und der Schaffensstätte Glucks und Mozarts, Dittersdorfs, Salieris und so mancher kleineren Componisten

angelangt war, sogleich auch die lebhafteste Neigung spürte, selbst Opern zu schreiben. Diese Leidenschaft muß sogar in ihrem ersten Drange das Gefallen an der blos musikalischen, das heißt instrumentalen Kunst ganz in den Hintergrund gedrängt haben. Denn Papa Haydn, dem der kurfürstliche Hoforganist damals als Schüler anvertraut war, damit er sich zum vollkommenen Musiker ausbilde und dann seinerzeit vollgereift nach Bonn zurückkehre und die dortige Capellmeisterstelle bei Hof und im Theater verwalte, — Haydn sieht sich bereits im ersten Halbjahre dieses Unterrichts veranlaßt, nach Bonn zu berichten, „er werde ihm große Opern aufgeben und bald aufhören müssen zu componiren"; — Beweis genug, daß die geistige Ueberfülle des ihm übergebenen jungen Titanen, der eingeborene Ideenreichthum, der obendrein durch den Verkehr in einer geistig wie künstlerisch lebhaft angeregten Großstadt um so kräftiger erregt worden war, sich mit Ungestüm nach bestimmt greifbarem Anlaß und Anhalt zur möglichst deutlichen Aeußerung seines Inhalts sehnte.

So vernehmen wir denn auch bereits aus jener Zeit davon, daß mit dem bekannten Zauberflöten-Schikaneder, der nach dem Tode seines „Freundes" Mozart nach wie vor alles Erreichbare von jungen Musiktalenten für seine allerdings theatralisch sehr wirksamen Zauberpossen zu pressen wußte, auch von Seiten Beethovens angebunden ward. Ja auch die Reise im Winter 1795 nach Prag, also an den Ort, wo Mozarts Genius am frühesten und reinsten erkannt worden war und wo „Ent-

führung" „Figaro" „Don Juan" und die „Zauberflöte" stets unverändert frisch und werth gehalten wurden, diese Reise Beethovens mag nicht allein Virtuosenneigung und Conzertgeben zum Anlaß gehabt haben. Denn Guardassoni, der Besteller des Don Juan, lebte noch dort und bedurfte ebenfalls nach wie vor neuer Zugstücke. Auch verräth uns ein aus dem Jahre 1815 stammender Brief des kurländischen Freundes Amenda, welcher 1798 seiner Studien wegen in Wien war, daß Beethoven zu jener Zeit keinen lebhafteren Wunsch hegte, als einen guten Text zur Operncomposition zu finden. Und als er selbst dem gleichen Freunde im Jahre 1800 berichtet, was Alles er in seiner Kunst schaffe und wirke, heißt es nicht ohne das merklich sich andeutende Gefühl einer Lücke in seinem Schaffen, daß er bereits Alles geschrieben habe, bis auf „Opern und Kirchensachen".

Und was war der Grund davon? Ohne Zweifel einzig, daß er bisher immer noch keinen entsprechenden Anlaß zur dramatischen Composition gefunden hatte. Vielleicht mochte ihm keiner von allen den Texten, die ihm gewiß in dem an Librettomachern stets reichen Wien in Fülle angeboten wurden, in Hinsicht einer bühnenwirksamen Bearbeitung, die er zur Genüge von den Bonner und Wiener Theatern her verstand, für sein Können genügen; vielleicht kam seinem niederdeutschen Ernste die gesammte tändelnde Behandlung und Stimmung, in der die Operntexte trotz Gluck ja noch bis in dieses Jahrhundert hinein durchgängig verharrten und die selbst einen Goethe zu dem Irrschritte verführte, in dem bekannten

zweiten Theile zur Zauberflöte unter das eigene dichterische Vermögen herabzusteigen, gar zu spielend und unwürdig vor und war allzu sehr unter seinem künstlerischen Ideal, zu sehr unter dem Stande der eigenen geistigen Bildung und künstlerischen Begabung, — genug im ersten Jahrzehnt seines Wiener Aufenthalts kam es zu einer Operncomposition nicht.

Man weiß ja, daß er von Jugend an in unserer damals aufblühenden classischen Literatur zu Hause war und es sogar besonders liebte, seine Phantasie an Dichtern zu wecken und sich — wie er es ausdrückte — „durch Lesen neue Ideen zu verschaffen“. Man weiß, daß die Bonner Bühne Alles, was von dramatischen Erzeugnissen neu und gut war, sogleich brachte. Lessing, Schiller, Goethe waren in ihren Hauptstücken dort vertreten, und so weit war also seine allgemeine Geistesbildung wie der Sinn für das Dramatische bereits gediehen, daß er an dem landesüblichen Wiener Libretto eben keinen besonderen „Gusto“ mehr zu finden vermochte.

Daß aber dennoch schließlich, wenn auch nicht ein unmittelbar für die Bühne geschriebener Stoff, jedoch immerhin ein rein theatralisch abgefaßtes Textbuch — denn anders kann man den „Christus am Oelberge“ nicht wohl bezeichnen, — und obendrein ein Gedicht von der allerfadesten Mache ihn bewältigte, seine heilig keusche Muse der Spielerei oder doch einem äußerlichen Effectsuchen dienstbar zu machen, ist eben nur ein Zeichen der unüberwindlichen Neigung zur dramatischen Composition in ihm selbst und auch einzig aus dieser zu entschuldigen.

Das Gleiche ist von der Composition der „Geschöpfe des Prometheus“ zu sagen, die unmittelbar nach dem „Christus am Oelberge“ erfolgte. Das Ehepaar Vigano erzeugte damals in Wien durch seine Ballets in kaum verhüllendem Costüm wahrhaft Aufregung. So war für Beethoven hier wenigstens ein geeigneter Anlaß gegeben, vor einem größeren Publicum mit seiner Kunst sich hören zu lassen und sein Können auch weiteren Kreisen bekannt zu machen, — ein für den Operncomponisten damals mehr als je erforderliches Bedingniß, um zur „Stagione“ herbeigezogen zu werden. In der That aber war selbst in diesem leichten Stile des Ballets Gelegenheit genug gegeben, seine besondere Befähigung zur scharfen Charakterisirung von Gestalten oder wenigstens zur vollen sinnlichen Darlegung ihrer Gebärden zu zeigen.

Nach dem Programme nämlich stellen sich hier zwei belebt werdende Statuen dar, welche durch die Macht der Harmonie zu allen Leidenschaften des menschlichen Lebens empfänglich gemacht werden; Prometheus führt sie auf den Parnaß, um sie von Apoll unterrichten zu lassen. Apoll befiehlt dem Amphion, dem Arion und dem Orpheus, sie mit der Tonkunst, der Melpomene und der Thalia, sie mit dem Trauer- und Lustspiele bekannt zu machen u. s. w. Da jedoch alles dies nur in den allgemeinsten Umrissen angedeutet war und niemals die Gränzen einer gewissen hergebrachten Schönheit überschreiten durfte, vor allem aber eben Alles getanzt wurde, so war im Grunde doch nicht viel Erkleckliches zu leisten. Von Bedeutung ist daher die durchweg

gefällige Musik, die auch noch später bei allerhand Gelegenheiten oft gespielt wurde, in keiner Weise. Doch mag sie dazu beigetragen haben, die Schreibweise Beethovens, der an sich zu gewichtigem Ernst und kühner Erhabenheit neigte, etwas geschmeidiger zu machen.

Lehrreich jedoch ist es näher zu betrachten, in welcher Weise hier von dem spätern Meister und Vollender des heutigen Orchesters bereits die einzelnen Instrumente nach ihrem innewohnenden Sinn und Charakter zur deutenden Auslegung der auf der Bühne vor sich gehenden Handlung und Gebärde verwendet worden sind. Man weiß, daß Beethoven bereits als Knabe auf dem Claviere diese Darstellungsfähigkeit in seltenem Grade bewies. Nächst dem Rhythmus, der die Gebärde selbst nachahmt, ist aber nichts in solchem Maße zur versinnlichenden Darstellung der menschlichen Innenregungen befähigt wie die Instrumente, die ja schon in ihrem Anlaute allein ein ganz bestimmt kenntliches Gesicht zeigen und bei richtiger Anwendung uns in keinerlei Zweifel über die Absichten des Künstlers lassen. So zeigt sich denn auch schon in diesem Ballet die Klaue des Löwen, der später die instrumentalen Künste Glucks, Mozarts und Haydns zur vollen Höhe ihres Werthes führen und das Orchester als einen geschlossenen Kreis mannichfaltigster Individualitäten dem letzten und höchsten Zwecke seines Daseins, der wirklich dramatisch-dichterischen Absicht überliefern sollte.

Allein immerhin bekunden diejenigen Stellen in jener Passionscantate, die überhaupt noch heute besondere

Beachtung verdienen, z. B. die Chöre der Jünger, eine höchst ungewöhnliche Begabung für Versinnlichung durch bloße Töne und die schon merklich ausgebildete Befähigung, im natürlichsten musikalischen Leben einen poetisch klar angegebenen und scharf begränzten Vorgang zur wirklichen Gegenwärtigkeit zu bringen. Eben diese Stellen aber überraschten denn auch die sogenannten Kenner der Zeit in Wien so sehr, daß die Aufführung dieses Werkes (5. April 1803) sogar thatsächliche Veranlassung ward, daß ihm nun kurz darauf von Directions wegen die Composition einer Oper für das k. k. Theater auf der Wieden aufgetragen wurde. Und sei es nun, daß er selbst den bereits von Gaveaux componirten, an menschlich ergreifenden Begebenheiten nicht unreichen Stoff „Léonore ou l'amour conjugal" ausfindig gemacht hatte und für eine passende Gelegenheit bereit hielt, sei es daß er ihn aus einer Reihe vorgeschlagener Texte sich herauswählte, — kurz es ward dieser Stoff dem k. k. Theatersecretär Sonnleithner zur deutschen Bearbeitung übertragen, und im Herbst 1803 also finden wir Beethoven endlich wirklich auch mit der Composition einer Oper beschäftigt.

Was Beethoven persönlich bei der „Leonore" anzog, war einestheils der politische Hintergrund des Ganzen, die Ideen von Menschenrecht und Freiheit, die hier wesentlich mit ins Spiel kommen und für die er aus der Revolutionszeit in Bonn her eine besonders warme Theilnahme sich bewahrt hatte, anderseits das schöne und erhebende Bild der Treue des Weibes, das sich auf diesem allgemeinen Boden darstellt und das ihm um so tiefer

an die Seele greifen mußte, als er so eben noch den Werth der Treue für unser gesammtes innere und äußere Dasein durch die Untreue seiner heißgeliebten Gräfin Giulietta tief genug am eigenen Herzen erfahren hatte. Was ihn aber künstlerisch zu diesem Gegenstande mit Hingebung sich neigen lassen mochte, war gewiß nicht blos die rein äußerliche Gelegenheit, die er bot, allerhand hübsche Musikstücke, Liedchen, Chöre, Märsche &c. anzubringen, sondern die Gipfelung des gesammten Vorgangs auf einen bestimmten Punct hin, der denn allerdings auch der natürliche Empfindungshöhepunct des ganzen Stückes ist und alles Vor- und Nachkommende erst ins rechte Licht und Bedeuten setzt und auch das blos musikalische Nebenwerk und gefällig Ausschmückende genießbar und erfreulich gemacht. Denn es ist nicht zu leugnen, daß die Scene im Kerker zu den innerlich ergreifendsten Situationen gehört, die das Leben des Einzelnen überhaupt bieten kann, und daß die lösende Katastrophe auch auf ganz natürliche Weise aus der Sache heraus herbeigeführt wird und nicht wie bisher üblich durch einen deus ex machina geschieht.

Was aber dem ganzen Werke dennoch die volle Bedeutung und die Hauptwirkung schließlich entzog, ist die überaus mangelhafte dramatische Bearbeitung dieses an sich schönen und nicht unlebendigen Stoffes, die eben aus Mangel an richtigem Verstand für die Hauptentwicklungsmomente einer Begebenheit wie aus Mangel an technischem Geschick für die dichterische Gestaltung so recht opernmäßig das Nebenwerk sich für sich selbst

ungemessen ausbreiten läßt, anstatt es zum sicheren Wege zu bereiten, der uns in den Kernpunct der Sache mit unwiderstehlicher Sicherheit hinein führt: es ist die spielerisch kleinliche Zerlegung des Stoffes zu einzelnen hergebrachten Scenen oder auch nur zu jenen üblichen Situationen, die Gelegenheit zu Musik geben, sodaß hier ein Duettchen, dort ein Ariettchen, hier ein kleiner Marsch und dort ein Terzett oder Quartett herauskommen.

Und mögen nun diese mancherlei Musikstückchen, die der Componist aus dem so zubereiteten Textmaterial mit freier Hand hervorschuf, einzeln betrachtet durchaus den Stempel des höheren Ursprungs, des Beethoven-schen Genius an sich tragen, es ist für das richtige künstlerische oder auch nur natürlich menschliche Gefühl in keiner Weise zu leugnen, daß das Ganze durch diese Zerstückelung unseres Antheiles und dessen Abwendung von dem eigentlich dichterischen Sinn und Gehalt auf die durchaus willkürliche poetisch-musikalische Gestaltung an eigentlicher Wirkung und Bedeutung viel verliert. Denn wir werden hier nicht, wie es doch Wesen und Erforderniß des Dramas ist, mit ruhiger Stetigkeit auf den einen entscheidenden Höhepunct der Sache geleitet, in welchem wir etwas von dem Nerv unsers eigenen Lebens und von den Grundbedingungen unserer Existenz berührt fühlen, weil sich uns ein Stück wahres Menschenleben in seiner Tiefe wie nach seiner vollen Wahrheit und nach seinen inneren Bedingungen enthüllt; sondern in halb ernster halb spielender Weise werden wir mit allerlei nebensächlichen Dingen lange hingehalten, sodaß,

wenn nun endlich die entscheidende Wendung eintritt, unsere Herzenstheilnahme bereits zur bessern Hälfte erkaltet ist.

Daß aber dem so ist, davon ist die Schuld nicht etwa ganz allein dem Textmacher Sonnleithner zuzuschreiben, der den Stoff eben so und nicht anders zu „bearbeiten" wußte, sondern in letzter Instanz müssen wir doch auch den Meister selbst dafür verantwortlich machen, daß er sich einen solch bloßen Fertigmacher und kläglichen Reimschmied wählte oder auch nur gefallen ließ. Oder vielmehr — man darf das getrost aussprechen, — seine eigene nicht allumfassende Naturbegabung und nicht allseitige geistige Bildung war die Hauptursache dieses Mißstandes, da ihn dieselbe verhinderte, in der Textanlage von vornherein selbst wenigstens die Hauptpuncte bestimmt genug anzugeben, daß der Versmacher in ihrer dramatischen Gestaltung nicht fehlte, oder gar dieselbe im wesentlichen Ganzen selbst zu entwerfen. Von diesem Mißstande wieder trägt die größere Hälfte der Schuld unbedingt die gesammte damalige Zeit, die eben in ihrer geistigen Entwicklung und künstlerischen Anschauung überhaupt noch nicht weit genug vorgeschritten war, um dem Musiker nun auch zu ermöglichen, zugleich und vor allem Dichter zu sein und umgekehrt. Man kannte überhaupt noch nicht jenen letztentscheidenden Punct der Erzeugung, aus dem sich in naturgemäßer Vereinigung aller Einzelkünste zu einer einzigen wahren Kunst das höchste künstlerische Leisten von selbst gebiert. So vermochte diese Zeit auch nicht schon einen Genius zu erzeugen mit der Fähigkeit, vor allem aus dem dichterischen Gedanken

heraus ein umfassendes Ganze zu schaffen, in welchem das den Sinn und Inhalt scharf aussprechende Wort die deutliche Zeichnung abgiebt, die nun die Kunst der Töne zur vollen sinnlichen Farbenerscheinung zu beleben und nachher die mimische Darstellung zur greifbaren Gegenwart zu bringen hat!*

Wenn Beethoven im Jahre 1800 dem damals so sehr beliebten Lyriker Matthisson „für das selige Vergnügen dankt, was ihm seine Poesie überhaupt immer gemacht und noch machen werde", und verspricht, „alle seine Kräfte aufzubieten, seiner schönen Poesie nahe zu kommen", — wenn ihm ferner im Herbst 1803, als die Fidelioarbeit begann, nichts erwünschter sein kann, als von dem bekannten Skizzenschreiber Meißner, „der als Schriftsteller so sehr geehrt sei und dabei die musikalische Poesie besser als einer unserer Schriftsteller Deutschlands verstehe (!), ein Oratorium zu erhalten", und was dergleichen Aeußerungen mehr sind, deren Zahl aus seinen eigenen Briefen und sonstigen Aufzeichnungen leicht zu verzehnfachen wäre, so erkennt man allerdings deutlich, er

* Wir kennen freilich auch aus jener Zeit bereits Musiker, die wie später Lortzing sich „den Text ihrer Opern selbst schrieben"; wie z. B. Beethovens Bekannter Friedrich August Kanne seinen „Orpheus" selbst dichtete und componirte. Allein das Wesentliche fehlte hier dennoch, und die Sache war im Grunde auf den Kopf gestellt, indem der Text nach den hergebrachten oder auch natürlichen Bedürfnissen der Musik zugerichtet ward, statt daß die Musik den letzten Bedürfnissen der Poesie, die diese aus eigenen Mitteln zu befriedigen nicht im Stande ist, helfend entgegenzukommen nach ihrer innersten Natur berufen ist.

interessirt sich lebhaft für Literatur und Poesie und nimmt auch abgesehen von seinem Compositionsbedarf an ihren Erzeugnissen all jenen Antheil, den wirklich schaffende Geister zu allen Zeiten daran zu nehmen pflegten. Allein seine gesammte Geistesbildung und vollends seine poetische Geschmacksbildung steht doch durchaus nicht einmal auf der Höhe, welche die damalige Zeit wenigstens innerhalb der Literatur bereits erreicht hatte. Daran ändert auch seine bekannte begeisterungsvolle Vorliebe für Schiller wie für Goethe und für Shakspeare nichts. Denn ihr zur Seite geht eine fast noch schwärmerischere Verehrung für die kleinern Geister, wie in der Jugendzeit für Klopstock und fast zeitlebens für Tiedge, anderer kleinen und kleinsten Dichter ganz zu schweigen.

„Jeden Tag schwebte mir folgender Brief an Sie, Sie, Sie immer vor", schreibt er im Sommer 1811 an den letzteren Dichter, dessen Begeisterung allerdings ebenfalls „aus Nächten dunkler Trauer" stammte. Und ein erst kürzlich gedruckter Brief an Elise von der Recke vom 11. October desselben Jahres wendet sich auf der zweiten Seite an jenen ihren Freund und steten Begleiter mit den Worten: „Du kamst mir mit dem Bundesworte Du, mein Tiedge, entgegen, so sey's! So kurz unsere Zusammenkunft war, so fanden wir uns bald aus und nichts war je mehr fremd unter uns." Doch war es hier abgesehen davon, daß eine nie zu berechnende persönliche Sympathie Beider für einander bei dieser Verehrung wohl den Ausschlag gab, immer auch der Lyriker, der naturgemäß den Musiker fesselte.

Und wenn man nun gar seine Briefe und sonstigen Aeußerungen betrachtet, so steht so viel fest, daß er wohl eine Ahnung und zwar eine tiefe, das ganze Innere erfüllende und bestimmende Ahnung von den geistigen Bewegungen seiner Zeit besaß, daß ihm dieselben aber nicht auf dem Wege vollständiger geistigen Durchbildung zum bewußten Besitz gelangt waren und daß er noch viel weniger von den entscheidenden Bedingungen der Poesie als Kunst eine deutliche Vorstellung oder gar wirkliche Einsicht besaß. Daher denn vor allem auch seine mündliche und schriftliche Ausdrucksweise so über alle Maßen unklar und unbeholfen ist, — mehr sogar als bei Mozart, der andererseits freilich in Worten nie Dinge zu sagen strebt, die irgend über seinen Horizont gehen. Bei Beethoven ist das Bestreben, das gedankliche Gebiet zu betreten, allerdings ein unwiderstehliches, allein es verführt ihn oft genug zu den im Wortausdruck sinnlosesten Expectorationen, bei denen wohl immer irgend etwas von jenem geistig Erfaßten oder innerlich Erschauten oder auch blos Geahnten, wovon seine eigentliche Sprachkunst, der Ton, ja oft so unvergleichlich große und klarverständliche Enthüllungen giebt, zu Grunde liegt, die aber nach ihrem eigentlichen Gedankeninhalt zu entziffern selbst der kühnsten Auslegungskunst und der genauesten Kenntniß seines Ideenganges nur in seltenen Ausnahmsfällen geräth.

So trug auch an den Mißständen des Fideliotextes nicht der leidige Poetaster ausschließlich die Schuld. Selbst bessere Textmacher und sogar wirkliche Dichter,

wie Heinrich von Collin, und geschickte Bühnenkenner wie Friedrich Treitschke, die später beide für Beethoven arbeiteten, wußten die eigentlichen Mängel hier nicht zu heben. Ja weder ein Goethe noch ein Schiller hätten sie zu beseitigen vermocht, selbst wenn ihnen Wesen und Bedürfniß der Kunst der Töne mehr zugänglich gewesen wäre, als es wirklich der Fall war. Einzig Beethoven selbst hätte sich den Text oder Gedankengang so zurechtlegen vermocht, wie er seinem Genius mundgerecht war! Und daß er dies eben hier nicht in gleicher Weise vermochte, wie es ihm für seine Instrumentalwerke durchweg so sehr gelang, entzog diesem Werke die innere Einheit, entzog ihm, trotz eines in dieser Hinsicht nicht ungeeigneten Stoffes, Werth und Wirkung der wahren musikdramatischen Kunst.

Man würde nun aber sehr irre gehen, wenn man aus solcher genaueren Begränzung von Beethovens Kenntniß und Verständniß der literarischen Bestrebungen seiner Zeit den Schluß ziehen wollte, als wenn wir ihn irgend hinter dem allgemeinen geistigen Gesichtskreis derselben zurückgestanden hielten. Vielmehr ist, was das letzte geistige Vermögen und Leisten anbetrifft, schon hier deutlich auszusprechen, daß trotz allem scheinbaren und in gewisser Hinsicht auch wirklichem Zurückstehen hinter unsern classischen Dichtern und hinter den allgemeingeistigen Bestrebungen der Zeit doch Beethovens Schaffen sogar einen ganz gewaltigen Ruck nach vorwärts und über Schiller und Goethe hinaus bezeichnet. Ja die heutigen, das tiefere geistige Wesen und Werden der Menschheit berührenden

künstlerischen Bestrebungen wären ohne die tiefen Ahnungsspuren eines Höheren, die Beethoven in seinen musikalischen Deutungen des menschlichen Innern hinterlassen hat, gar nicht möglich. Nur bei einer besonderen Betrachtung des heutigen Musikdramas würde auf diesen Punct näher einzugehen sein. Hier sollte nur mit einem vorübergehenden Worte dem thörichten Hochmuth begegnet werden, mit welchem Literaten Poeten und Aesthetiker auf die Musik herabzublicken pflegen, obwohl diese Kunst vielleicht mehr und jedenfalls Ursprünglicheres und Tieferes vom modernen Menschenthum offenbart hat als alle übrigen Künste der Neuzeit zusammengenommen. Im Grunde aber liegen die Beschränkungen, denen wir Beethovens Geist und Begabung unterworfen sehen, im Wesen der Kunst selbst, der er den Dienst seines Genius weihte. Die neueren Kunststudien beginnen denn auch in gleicher Weise scharf die Gränzen aufzuweisen, denen das Können der Dichter, Shakspeare wie Schiller und Goethe gleich wenig ausgenommen, unterworfen war, weil sie, wie Beethoven Gluck und Mozart nur den Ton, so einzig das kühle verstandesmäßige Wort zum Deutmittel ihrer dichterischen Absicht besaßen und man also beiderseits einer wesentlichen Seite, ja einer ganzen Hälfte menschlicher Geistesfähigkeit zu entrathen hatte. Im übrigen aber wird, wer dazu irgend den genügend ausgebildeten und freien künstlerischen Sinn hat, nicht zu leugnen vermögen, daß die künstlerische Anlage der großen Werke Beethovens zu dem zugleich Gewaltigsten und Klarsten gehört, was jemals geschaffen worden ist. Und eben nur

der vollkommen sicher und frei überschauende Blick, den Beethoven über seinen ebenfalls durchweg der wirklichen Welt entnommenen Gegenstand hatte, war es was ihm wie nur je einem Dichter und Künstler jene Fähigkeit zu ebenso leicht überschaulicher wie überraschend großartiger und unmittelbar ergreifender Anlage des Ganzen verlieh. Wahrhaft unwandelbar sicher und eben daher überwältigend ist stets sein Ideengang, und kein Shakspearsches noch antikes Drama läuft ihm in dieser Hinsicht irgend den Rang ab. Von unsern classischen Dichtern dagegen besitzt kein Einziger diesen Grad des vollendeten Aufbaus seiner Ideen, und es kann sich hier allein Goethes Lyrik, das Scheindrama Iphigenie eingeschlossen, mit Beethovens Schaffen messen, bleibt aber an Tiefe des Gehalts und machtvoller Wirkung ein gutes Stück hinter demselben zurück. Daher es denn auch, wie an anderer Stelle bereits näher ausgeführt ward, gerade dieses Beethovensche Schaffen gewesen ist, welches überhaupt die tiefere Anschauung des Lebens wie der Kunst neu erweckt hat und die Wiedergeburt und die Entstehung der wahren und einigen und zugleich deutschen Kunst ermöglicht und geradezu hervorgerufen hat.

Dies im Vorbeigehen, um falschen Schlüssen aus unsern Auseinandersetzungen von vornherein zu begegnen.

Daß nun, um zum Fidelio zurückzukehren, im Einzelnen herrlichste Dinge in dieser Oper sich finden, wer wird das verkennen! Ja wer wollte jemals das Werk überhaupt sich ganz entreißen lassen! Dann dürften wir auch keinen „Egmont“ und keine „Iphigenie“ mehr auf

der Bühne sehen, und selbst Shakspeares wie Schillers Dramen würden schwer bestehen können. Allein es schreitet die Kunst ja stets über die einzelne Erscheinung erbarmungslos hinweg, wenn sie nicht den ewigen Gesetzen des Wahren und Schönen vollkommen genügt. Und wenn es auch Thatsache ist, daß über Glucks Armida und Iphigenie, über Donna Anna und Pamina hinaus der dramatische Gesangsvortrag an der Leonorenrolle sich merklich weiter entwickelt, ja zunächst durch die Milder-Hauptmann, dann durch die Schröder-Devrient gerade an ihr erst jenen hohen Stil der vollsten Lebendigkeit und Anschaulichkeit erlernt hat, der die Grundlage des heutigen Bühnengesanges bildet und einem C. M. von Weber wie der ganzen späteren Zeit die Kenntniß desselben wie eine reife Frucht in den Schoß schüttete, — Beethovens Bedeutung für die Fortentwicklung des Musikdramas liegt nicht hier, noch überhaupt in seinen dramatischen Bemühungen. Denn mehr als aller Gesang Leonorens lehrten die Instrumentalwerke Beethovens seine Nachfolger rein musikalisch von tieferen Dingen sprechen, und eben der Abgang eines zutreffenden und vollkommen deckenden W o r t e s war es, was den großen Meister schließlich dazu nöthigte, rein in den Gränzen seiner Kunst ein Ersatzmittel und Analogon zu suchen, welches so deutlich, wie nur irgend ohne Hülfe des Wortes möglich ist, ausspreche, was im tieferen Grunde seiner Seele vor sich ging. So wurde diese Beschränkung seiner allgemeingeistigen Begabung und Bildung, die wir ihm mit der gesammten Zeit zuschreiben

mußten, wie so oft im Leben, wo Noth die strenge Lehrmeisterin ist, der besondere Anlaß zur Ausbildung seines eigensten Wesens und Vermögens; wie ja auch in eigenthümlicher Parallele der sonst zu tief beklagende Mangel eines physischen Sinnes, der dem Musiker vor allen andern werth erscheinen muß, des Gehörs, bei Beethoven Anlaß ward, die höheren Sinne, den Sinn des Schauens in das Ueberirdische und das Vernehmen der tieferen Laute des Lebens und des „leisen Wandels der Sterne" in ihm kräftiger zu entwickeln.

Nicht aber, als wenn nicht auch fortan Gelegenheit und gar oft nur zur verführerische zur sogenannten dramatischen Composition sich ihm geboten hätte! Im Gegentheil sollte er nach echt menschlicher Lebensfügung die Tantalusqual, den Apfel im Moment, wo er hineinbeißen wollte, sich vom Munde weggezogen zu sehen, sein ganzes Leben hindurch zu kosten haben, und sogar noch im letzten Jahre seines Lebens wurden ihm die verlockendsten Aussichten zur Operncomposition geboten. Allein niemals wieder wagte er den Schritt ganz und völlig zu thun, der ihn im „Fidelio" auf ein so unheimlich schwankendes Gebiet geführt hatte.

Wir wollen also zunächst von diesen historischen Begebenheiten eine Uebersicht bieten, wie sie am besten geeignet ist, das Gesagte zu begründen und zu verdeutlichen.

*

3. Weitere dramatische Versuchungen.

Zunächst, nachdem durch den „Fidelio“ angeregt, mehr oder minder begabte Poeten wie Professor Julius Schneller, Heinrich von Collin und Andere, deren Namen wir nicht erfahren, ihm Operntexte angetragen, gelingt es zuerst dem größten Lyriker der Nation, Goethe, und dann dem elendesten Bühnenfaiseur der Zeit, Kotzebue, den Genius des Meisters sich herbeizuzügeln. Die Musik zu „Egmont“ ist ihres Erschaffers wie der Dichtung völlig würdig. Und sollte nicht, wer bereits die Eroica geschrieben und die Cmoll-Symphonie wie die Pastorale soeben vollendet hatte, dem entscheidenden Inhalt wie den Hauptpersönlichkeiten und der Gesammtstimmung eines Dramas den musikalischen Widerhall zu geben vermögen, der uns die Wahrheit und Schönheit dieser Dinge erst recht tief zum Empfinden bringt? In solchen Werken erkennt man erst ganz, wie der Geist Beethovens mit voller Macht zum Lichte des Bewußtseins strebt, wie sein heißestes Sehnen dahin geht, bestimmten Gegenständen künstlerisches Dasein zu verleihen und das innere Klingen, das in ihnen liegt, völlig aufzudecken. Und doch hebt R. Wagner schon bei der großen Leonoren-Ouvertüre als einen entschiedenen Mangel des richtigen Verstandes für die dramatische Entwicklung hervor, daß Beethoven nach dem Mittelsatze den ersten Theil wiederholen konnte, weil dadurch die in allen übrigen Theilen und namentlich am Schlusse des Werkes einzig bestimmende Form der Darstellung des dramatischen Vorganges verlassen und bis

zur Unkenntlichkeit entstellt wird. Er bezeichnet es aber auch bei unserm Werke als einen schlagenden Beweis des fehlenden richtigen Begriffes von dem Werth und der Aufgabe der Musik im Drama bei unserem Meister, daß derselbe im Stande war, anstatt blos zu der Wundererscheinung am Schlusse der Dichtung, wo Goethe nun „die im Verlaufe des ganzen Stückes aus der historisch-staatlichen bedingenden Umgebung mit mühsamer Umständlichkeit losgelöste, in der Kerkereinsamkeit und unmittelbar vor dem Tode sich einigende reinmenschliche Individualität dem Gefühle darzustellen strebt" und daher auch die Musik zu Hülfe ruft, seine Kunst in ihrer ganzen Würde und Fülle sich entfalten zu lassen, „von vornherein mitten in die politisch-prosaische Exposition — zur Unzeit — Musik setzte." Kam also Schiller dieser hochpoetische Schluß des Dramas schon „opernhaft" vor, so hat dem Werke selbst Beethovens Musikbegleitung trotz all ihrer Schönheit erst recht einen opernhaften Beischmack gegeben, was freilich dem Reiz und Werth der Musik an sich nichts nimmt, aber auch das Drama selbst in keiner Weise hebt.

In den „Ruinen von Athen" aber wie im „König Stephan", diesem „Kotzebue-Beethovenschen Product", wie der Meister es selbst einmal nennt, sind einzelne Stücke von unerreichter Art und geradezu dramatische Neuschöpfungen. Denn was ist z. B. Glucks Streben, den Scythenchören gegenüber denen der Griechen ein besonders kenntliches Gepräge im Klange wie im Rhythmus zu geben, gegen die geradezu wunderbare Sicherheit, mit der uns Beethoven im Derwischchor den wüsten Fana-

tismus, das sinnlose Sichhingeben an das Uebersinnliche geradezu vor die Anschauung bringt! Das ist wirklich geistiges Erschauen und bekundet Beethovens außerordentliche Begabung für ausgeprägte Darstellung bestimmt gegebener Gegenstände in Tönen auf die schönste Weise. Man sieht förmlich die feisten Gesellen in wahrer Besessenheit ihren Tanz ausführen, hört wie sie bis zur Sinnverrücktheit umherwirbeln und wieder auf den Bauch fallend ihr „Allah Allah!“ schreien, und ist dabei erstaunt, mit welch einfachen Mitteln diese bald komische bald ernste Situation uns vor die Augen gezaubert wird. Seitenstücke zu diesem Meisterstück schlagender Deutlichkeit sind z. B. die Kreuzfahrerchöre in Liszts „Heiliger Elisabeth“ und weit mehr der Walkürenritt in Wagners „Ring des Nibelungen“, zu welch beiden Schöpfungen Beethovens Chor ebenso Keim und Anlaß gewesen sein mag, wie Glucks Anläufe zu jenem.

Wie sehr ferner dem Meister selbst unter Umständen die lebendige Handlung und wirklich vorhandene Scenerie Bedürfniß war und wie er direct auf sie hin seine Musik schrieb, die dann ohne diese Action eben blos Klingen, nicht Deutung eines wirklich Vorsichgehenden geblieben wäre, erkennt man an der Baßarie aus eben diesen „Ruinen von Athen“, wo die Hauptwirkung mit dem Herabrollen eines Vorhanges zusammenhängt, bei welchem plötzlich das Bild des Kaisers sich zeigt. „Alles wäre gut, wäre nur der Vorhang da, ohne diesen f ä l l t d i e A r i e d u r c h“, schreibt er an einen Freund, als dieselbe in einem Conzert am 2. Januar 1814 dem Wiener Publicum zum ersten Male vorgeführt werden sollte; „seys

nur ein Vorhang, wenn auch ein Bettvorhang oder nur eine Art von Schirm, den man im Augenblicke wegnimmt, ein Flor ꝛc., es muß was sein, die Arie ist ohnedem mehr dramatisch, fürs Theater geschrieben, als daß sie im Conzert wirken könnte, alle Deutlichkeit geht ohne Vorhang oder etwas Aehnliches verloren! — verloren! — verloren! — zum Teufel Alles!" Es kam denn auch wirklich ein Vorhang, und „laute ertönte beim Herabrollen der Freudenruf aller Anwesenden", berichtet ein Blatt jener Tage.

Unmittelbar darauf, ja fast zugleich damit und vielleicht durch die Composition dieser öden Kotzebueschen Allegorien „der Schnurrbärte der Ungarn wegen", die doch nur so obenhin theatralische Situationen boten, angeregt, ward ihm von neuem eine Oper angeboten, ja er selbst suchte jetzt wieder mit Eifer nach dramatischen Texten. Erst beschäftigten ihn Treitschkes „Ruinen von Babylon", und er scheint daran schon wirklich gearbeitet zu haben, ohne daß es ihm jedoch völlig gelang, „sich auf den Fittigen dieser Poesie in die Lüfte zu heben." Dann ging er in dem gleichen Sommer 1811 auch Varnhagen von Ense in Teplitz theils um Verbesserung dieses Textes theils um ein neues Opernbuch an. Im nächsten Frühjahr erhielt er denn von dem jungen Theodor Körner ein Stück und war bereit, „sich mit ihm über diese Oper zu bereden, auch über eine andere, die er wünschte, daß Körner für ihn schriebe". Dieser hatte also auch bereits begonnen, jenen Lieblingsstoff Beethovens, „Die Rückkehr Odysseus", zu bearbeiten, als der kriegesrasche Tod ihn abrief.

Diesmal war also scheinbar nicht Beethoven Schuld, daß aus einer Operncomposition nichts wurde. Auch zwei Jahre später scheiterte, wie es scheint, eine solche wieder blos an äußeren Umständen. Denn immer von neuem, sobald seine Muse nur wieder einen bedeutenden Erfolg erzielt hatte, glaubten ihn die Freunde seines Schaffens besonders berufen und befähigt, eine Oper zu schreiben. Und er, er theilte stets von neuem diesen Wahn mit allen Freuden und Hoffnungen, theils weil er als echter Mensch und Genius fest an die Allseitigkeit seiner Begabung glaubte, theils aus rein äußerlichen, ja pecuniären Gründen. Und warum sollte nicht, wer soeben noch ein so ganz außerordentlich wirksames Abbild einer Schlacht gegeben und das Wiener Publicum mit der Deutlichkeit dieser Schilderung in bloßen Tönen halb närrisch gemacht, — man lese nur die Berichte der Zeit über die „Schlacht von Vittoria," das erste Werk Beethovens, welches bei der großen Menge wirklich durchschlug, ja selbst der „Fidelio" ward aus Anlaß dieser Schlachterfolge im Frühjahr 1814 wieder aufgenommen und erst von jetzt an wirkliche Repertoire-Oper, — wer dann auch mit einer halb dramatischen Cantate „der glorreiche Augenblick" die allgemeinste Wirkung erzielt und von neuem die Kraft seines Könnens gefühlt hatte, sollte er nicht diese Kraft auch ausreichend wähnen, um jedwedes „Sujet", selbst ein todtgeborenes, durch seine Kunst zum Leben zu galvanisiren!

Und in der That, es wäre nur ein Scheinleben gewesen. Denn die Seele, die in Beethovens Tonmuse

lebte, sie wäre in der Dichtung gar nicht vorhanden gewesen, schon deßhalb nicht, weil dieselbe von einem Anderen, einem im Wunderreich von Beethovens Geiste Fremden herrührte. Wer also mag besonders klagen, daß weder die italienische Oper, zu deren Composition er in seinem Sehnsuchtseifer nach der Bühne sich damals sogar herbeilassen wollte und bereits durch zahlreiche kleinere Arbeiten im „italienischem Stile" sich vorbereitete, noch die deutsche Oper „Romulus", die ihm wieder Treitschke verfaßte, fertig wurden, letztere freilich, wie er selbst schreibt, weil „mit der knickerigen k. k. Direktion nicht zu Stande zu kommen war"! Daß aber er selbst den tieferen Grund der Hinderung — denn die äußeren Ursachen einer solchen überwindet ja der schaffende Geist leicht, wenn er wirklich den zwingenden Drang zu einer neuen That in sich fühlt, — noch nicht kannte, beweist sich daraus, daß er kurz darauf, am 6. Januar 1816 der Sängerin Milder-Hauptmann nach Berlin schreibt, sie möge den Don Quixote der damals blühenden Romantik, den Baron de la Motte Fouqué, in seinem Namen bitten, ein großes Opernsujet für ihn zu erfinden, welches auch zugleich für sie passend wäre. „Da würden Sie sich ein großes Verdienst um mich und um Deutschlands Theater erwerben," fügt er sogar hinzu. Allein offenbar wirkte hier der Gedanke an den „Enthusiasmus" mit, den diese erste große Darstellerin der Leonore soeben auch bei den Berlinern erregt hatte, und ebenso schien im Hintergrunde ein großer äußerer Erfolg zu winken, dessen der materiell ohnehin niemals besonders gut ge-

stellte Meister in diesem Augenblicke, wo er obendrein „Vater von seines verstorbenen Bruders Kind geworden“, doppelt zu bedürfen meinte. Letzterer Beweggrund war denn fortan sogar der eigentlich entscheidende, sobald es sich um eine Operncomposition handelte, und dies war seitdem noch oft genug der Fall.

Im Frühling 1817 steht in Beethovens Tagebuch: „Etwas muß geschehen — entweder eine Reise und zu dieser die nöthigen Werke schreiben oder eine Oper; solltest Du den künftigen Sommer noch hier bleiben, so wäre die Oper vorzuziehen, im Falle nur leidlicher Bedingnisse.“ An Texten fehlte es ja niemals, und noch vor drei Jahren fand ich in Schindlers Beethoven-Nachlaß aufbewahrt: 1) „Wilhelm Penn oder die Verlobten. Heroische Oper in 3 Aufzügen“; ein Entwurf, nach den Conversationsheften von 1818 bis 1820 von dem Wiener J. P. Rupprecht, dem Dichter von Beethovens Lied „Merkenstein“. 2) „Die Apotheose im Tempel des Jupiter Ammon. Ernste Oper in 2 Acten von Joh. Sporschill“; mit Notizen von Beethovens Hand versehen. 3) „Wladimir der Große. Oper in 3 Aufzügen“; eine Skizze mit mancherlei Conversationen. 4) „Der betrogene Ehemann oder der reiche Pächter. Singspiel in drei Aufzügen.“ Auch ist ums Jahr 1820 in den Conversationsheften unter andern von einer Oper „Der Corsar“ nach Byron Rede.

Dann vor allem bedenke man, daß im Winter 1822, als bereits Rossini alles in seinen Melodienrausch hineingewirbelt hatte, gar von der Direction des Wiener Hof-

theaters dem alternden deutschen Meister von neuem eine Operncomposition angetragen ward und daß Grillparzer der Dichter und der Stoff „Die schöne Melusine“ war. Wie verlockend wiederum!

Allein wie er schon im Sommer 1816 gleichsam als einen Zuruf an sich selbst ins Tagebuch angemerkt: „Opern und Alles sein lassen, nur für Deine Weise schreiben!“ — so können auch wir dem guten Genius des Meisters nur dankbar sein, daß er ihn zur rechten Zeit stets wieder am Aermel zupfte oder auch ihm den verführerischen Trank vom Munde wegzog, ehe er denselben aufschlürfend das Edlere seines Geistes tödtete oder doch betäubte und abstumpfte, und daß der Meister auf diese Art auch äußerlich genöthigt ward, ganz nur „für seine Weise zu schreiben.“ Denn nur so konnte ihm selbst ein inneres Genügen und der Kunst ein Fortschritt werden. Nur so konnten vollkommen frei und groß die Schwingen seines Geistes sich lüften, während an das poetische Machwerk eines Fremden gebunden sein Genius nur schnöde Frohnarbeit zu verrichten gehabt und weder uns noch sich selbst zu Glück und Reichthum verholfen hätte.

Doch wir sind noch nicht entfernt zu Ende mit den Versuchungen, in denen der Fürst dieser Welt — denn das war die Oper ja damals noch, — die Freuden und den Besitz der Welt ihm zeigte. Ihm selbst lag bis ans Ende seiner Tage die Vorstellung von der dramatischen Composition als höchstes Ideal der Kunst im Sinne, und stets wieder erlag er der Verführung, sich einen Text zu einer solchen Arbeit zu gewinnen.

Hören wir also das interessante Gespräch, welches er im Frühjahr 1825, also zwei Jahre vor seinem Tode, mit Ludwig Rellstab aus Berlin über diesen Gegenstand führte.

Der junge Dichter war, vom alten Zelter empfohlen, nach Wien mit dem ausdrücklichen Wunsche gekommen, für den großen Meister einen Operntext zu schreiben. „Das würde mir eine große Freude sein!“ erwiderte Beethoven. „Es ist schwer, ein gutes Gedicht zu finden! Grillparzer hat mir eins versprochen; er hat schon eins gemacht, doch wir können uns noch nicht recht verstehen. Ich will ganz anders wie er. Sie werden Ihre Noth haben mit mir!“ Nachdem Rellstab nach der Gattung gefragt, die Beethoven die liebste wäre, sagte dieser, darauf käme es ihm wenig an, wenn der Stoff ihn anziehe. „Doch ich muß mit Liebe und Innigkeit daran gehen können; Opern wie Don Juan und Figaro könnte ich nicht componiren, dagegen habe ich einen Widerwillen, ich hätte solche Stoffe nicht wählen können, sie sind mir zu leichtfertig.“ Nun schrieb ihm Rellstab Stoffe auf, Attila, Antigone, Belisar, Orestes und andere. Beethoven las die Namen einzeln, wiegte bei jedem sinnend das Haupt, — seine Geschichtskenntniß war bekanntlich ziemlich bedeutend, — murmelte einige Worte und hieß den jungen Mann weiter schreiben. Nach einigen Minuten sprach er wie zuvor: „Ich mache Ihnen viel Mühe, es wird Ihnen schwer werden, mit mir zurecht zu kommen!“

Sie kamen denn auch wirklich nicht zurecht. Allein

noch im Frühjahr 1826 ließ Beethoven durch den Musikhändler Schlesinger dem Grafen Brühl vom Berliner Hoftheater, eröffnen, daß er „nicht abgeneigt wäre, eine deutsche Oper für das Berliner Theater zu schreiben". Dieser nahm das Anerbieten „mit größter Bereitwilligkeit" an und hätte nur lieber einen anderen Text als die „Melusine" gehabt, da fast ganz derselbe Stoff bereits in E. T. A. Hoffmanns „Undine" von Fouqué behandelt sei; — woran dann ebenfalls wieder die Ausführung scheiterte. Mit vollstem Ernste aber stand nach wie vor wenigstens der seit vielen Jahren — schon 1807 ist davon die Rede, — gehegte Plan vor seiner Seele, Musik zu Göthes Faust zu schreiben.

Und Schindler berichtet ausdrücklich, daß der Meister sogar auf dem Todtenbette vorzugsweise mit dieser Absicht sich beschäftigt habe.

4. Die großen Symphonien.

Um nun aber nach diesem Ueberblicke über die Versuchungen des Meisters im dramatischen Gebiete die eigentliche Bedeutung seines Wirkens überhaupt wie für die Fortentwicklung der gesammten Kunst zu erkennen, muß man eben sein instrumentales Schaffen ins Auge fassen, und mit dieser Betrachtung wird man dann zugleich die Mittel zur Erkenntniß der ihm folgenden Epoche, der Entstehung der eigentlichen dramatischen Musik wie von selbst gefunden haben.

Wenn sich schon in jenem durch das ganze Leben des Meisters gehenden Suchen nach einem guten Texte zur dramatischen Composition die unbewußte Empfindung bekundet, daß denn doch nur auf diesem Wege das höchste Leisten auch für die besondere musikalische Kunst zu gewinnen sei, indem sie erst hier ganz in den Dienst des Geistes tritt und zum völligen Ausdruck einer dichterischen Absicht mithilft, welche sie für sich allein genommen und ohne Beihilfe des Wortes im letzten Grunde doch unausgesprochen lassen muß, — wie viel mehr zeigt sich dieser Drang Beethovens nach möglichst deutlichem Aussprechen des Geistesinhaltes seiner Zeit und seines Lebens zunächst in der Wahl möglichst bestimmter Vorwürfe für sein musikalisches Schaffen und dann in dem immer unwiderstehlicher hervortretenden Greifen zum Worte selbst in reinen Instrumentalwerken!

Was das Erstere anbetrifft, so wissen wir aus seinem eigenen Munde nicht blos, daß ihm bei seinen Compositionen stets eine bestimmte „poetische Idee", wie er es nannte, vorschwebte; sondern er wollte in späteren Jahren, bei Veranstaltung einer Gesammtausgabe seiner Clavierwerke, dieselbe sogar von jedem einzelnen Opus selbst bestimmt in Worten angeben. Und man muß sagen, daß auch nach der größeren oder geringeren Klarheit, womit ihm diese „poetische Idee" zur wirklichen Anschauung kam, der höhere oder geringere Werth seiner Werke zu bestimmen ist.

Von seinem Jugendfreunde Wegeler erfahren wir, daß ihm schon in der Bonner Zeit wegen seiner eigenen

Vorliebe zu dergleichen Versuchen „häufig aufgegeben ward, den Charakter irgend einer bekannten Person in Tönen zu schildern.“ Man erinnere sich dabei, daß auch sein erstes, im höheren Sinn erfaßtes und für die Kunst entscheidendes Instrumentalwerk, die „Eroica“, ein Denkmal für den ersten Consul der französischen Republik, für Napoleon sein sollte und sowohl den Heldenschritt, womit der gewaltige Feldherr und Eroberer über das Gerümpel der Vergangenheit hinwegschreitend den Staaten neue Bahnen des Lebens anwies, wie auch den Kampf mit den widerstrebenden Gewalten und das tragische Ende des Kühnen in einer Weise zur Anschauung bringt, die den größten Kunstschöpfungen aller Zeiten ebenbürtig zur Seite steht. Also muß man bekennen, schon die Porträtirneigung der Jugendzeit ist dem Meister dienlich genug gewesen, aus den Gränzen bloßen Spielens mit allerhand reizvollem Formwerk seiner Kunst herauszuschreiten und mit Sicherheit zunächst sowohl Erscheinungen des gemeinen Lebens wie später die großen Gestalten der Menschheit in Tonbildern zur deutlichen Anschauung zu bringen. Auch wissen wir ja heute mit voller Sicherheit, von welcher Bedeutung die Erfindung und Ausbildung dieses scharf charakterisirenden Stils für die Entwicklung der Kunst überhaupt ward. Und wer wird sagen wollen, daß vorher, vor der „Eroica“, eine solche Sprechweise in Tönen vorhanden gewesen sei. Gluck, der die Gewalt des Rhythmus wohl kannte und mit den berühmten „Anapästen“ in der aulidischen „Iphigenie“ die jungen französischen Cavaliere schließlich sogar bis

zum Greifen ans Schwert aufregte, erscheint gegen solche Kraft der Zeichnung in Rhythmen doch nur wie Jemand, der erst soeben das wirkliche Sprechen erlernt hat und nach dem sicher treffenden Ausdruck immer noch ein wenig zu suchen hat. Mozart aber hat dergleichen deutlich redende Tongebilde meist nur an der Hand des bestimmt zeichnenden Wortes gegeben, und Haydn gar verharrt gegenüber jenen Schöpfungen des wirklichen dichterischen Gedankens in seinen Symphonien und Quartetten stets nur noch in den naturorganischen Vorbildungen eigentlicher Menschenerscheinung.

Und man merke wohl, die Idee dieses Werkes, das freilich erst im August 1804, also nach der Fideliocomposition beendet war, stammt bereits aus dem Jahre 1798, als Beethoven kaum sein Op. 13 erreicht hatte. Allein wenn man aus den im Besitze des Componisten J. Dessauer in Wien befindlichen Skizzen zur Chorfantasie, die freilich mit anderem Text als dem uns bekannten auf einem und demselben Blatte mit Entwürfen zur „Adelaide" stehen und zwar mit solchen, die unstreitig die allerfrühesten bekannten sind, weil noch viersilbig Adelaide statt fünfsilbig Adelaïde ausgesprochen wird, — wenn man aus jenen Skizzen schließen dürfte, daß die Absicht der Chorfantasie schon damals, also vor dem Jahre 1796 in der Weise bestanden hat, daß sie Instrumentalcomposition mit Chor sein sollte, so erschiene ja jenes drängende Sehnen nach dramatischem Schaffen, das auch seine ganze Natur erfüllte, bereits in frühesten Jahren thatsächlich auf jenen Weg abgeleitet,

auf dem der Meister, der des wirklichen Dramas zeitlebens zu entrathen hatte, mit so außerordentlichem Erfolge für die Musik selbst wandeln sollte!

Je mehr sich ihm nun der Sinn des wirklichen Lebens, sei es durch eigene Erlebnisse, sei es durch sinnende Betrachtung der großen Vorgänge der Welt, verständlich aufdeckte, je weniger genügte ihm noch das bloße Andeuten und oder gar Vorgeben einer „poetischen Idee" und je mehr drängt es ihn, sie nun auch selbst in Worten klar und bestimmt ausgesprochen zu sehen und als Krönung seiner Tondichtung, gleichsam als rettendes Land in dem Wogenmeer der Töne hinzustellen. Denn selbst das außerordentlich „Sprechende," das ja seine Tongänge, eben weil sie sich stets aus einem wirklich Empfundenen oder Geschauten gestalten, fast von Jugend an besitzen und stets in höherem Maße gewinnen, genügt ihm selbst, dem das bewußtere Geistesleben kein völlig unbekanntes Land bleibt, schließlich nicht mehr.

Lebhaft erregt, wie sein Sinn durch die thätigste Theilnahme an den inneren Gestaltungen des modernen Lebens war, wenn ihm auch noch gar manchmal der dämmernde Schlummer des Mittelalters auf die Augen fiel, daß er sie heftig reiben mußte und doch nicht immer sogleich wieder zum klaren Sehen kam, wollte er auch mit seinen Tönen, so wie er sie von Jugend auf zu brauchen gelernt, das was er, er selbst sah und hörte, was er, er selbst empfand und zwar so empfand, wie kein Anderer es in derselben Weise zuvor empfunden, vernehmlich aussprechen. Und was nun ist naturgemäßer,

als daß er, was auch bereits Gluck und Mozart in ihrer Art gethan hatten, vor allem auf die Sprache lauschte, in der der Geist selbst seine Regungen ausspricht, und in den Betonungen und Tonbiegungen des Sprachwortes die Elemente suchte, aus denen er dann in seiner Tonsprache mit kunstgemäßer Ausbildung die Wendungen, Sätze und Ausführungen erfand, deren Verständniß ebensowenig irgend dem natürlichen Gefühl verhalten bleiben kann, wie das in der Wortsprache Gesagte dem Verstande dunkel bleibt. Dieses aufmerkende Ablauschen der Laute, Betonungen und des Tonfalls, überhaupt des gesammten logischen Ganges der Wortsprache gab ihm denn auch solche Motive in die Hand, welche wirklichen Lebenskeim enthielten und aus denen er einen Bau aufführte, der nicht etwa blos durch Schönheit und Größe der architektonischen Anlage gefällt, sondern durch klare Nachbildung eines Vorganges der wirklichen Welt, durch seine Wahrhaftigkeit als Seelengemälde überrascht.

Natürlich ging dies Hand in Hand mit seiner eigenen inneren Entwicklung. Denn nur das wirkliche Bedürfniß erfindet neue Sprachen, nur der überwältigende Drang des im eigenen Herzen Erlebten gibt dem Künstler die neuen Ausdrucksweisen, um auch Anderen deutlich zu sagen, was ihn innen drückt und drängt. Wenn wir also zunächst hören, daß das Grundmotiv zum ersten Satze der C moll-Symphonie in einer Zeit erwuchs, wo in wirklich erschreckender Weise, um Beethovens eigenen Ausdruck von diesem Motiv zu gebrauchen, „das Schicksal an seine Pforte klopfte,“ d. h. bereits in jenen Tagen, wo der

Dämon der Taubheit sich meldete, dann wissen wir genau, wo er den Rhythmus und Tonfall fand, aus denen sich dieses Motiv gestaltete: — es sind die Schläge und Laute des blutenden und gegen das herbe Geschick heldenmüthig ankämpfenden Herzens selbst, die darin wiederhallen.

Dieses Bedürfniß deutlich zu sprechen aber, zumal wenn seine eigene innerste Seele es war, die ihm die Anregung, die „poetische Idee" zum Schaffen gab, war so stark, daß er hin und wieder sogar — mag es ein künstlerischer Irrthum sein oder nicht — zu jener blos künstlichen Nachbildung der Sprache greift, die für die dramatische Composition erfunden und gebildet, allerdings Jedermann geläufig ist, zum Rezitativ, und weil er nicht wirkliche Worte haben kann, wenigstens diese Scheinbildung der Rede hinnimmt. Daß hier trotzdem kein Mensch deutlicher versteht was er sagen will, als vorher im bloßen Wogen der Töne, das kümmert ihn wenig. Weiß doch jetzt jeder, daß es ihn drängt, innerlichst drängt, etwas Wirkliches zu sagen, und umsomehr wird der Hörer die feinsten Organe der Seele anspannen, das was der Meister sagen will, auch in bloßen Tönen zu verstehen. Ebenso wirkt der gleichsam sich besinnende kleine cantilenenhafte Oboengang im ersten Satz der ebenerwähnten Cmoll-Symphonie, da, wo nach dem gewaltigen Rücken und Ringen der sog. Durchführung der erste Theil wieder eintreten soll, — ebenso und noch viel entschiedener das zweimal gebrauchte wirkliche Rezitativ ohne Worte im ersten Satze der Claviersonate in Dmoll, Op. 31 II. Dieses hochpoetische Werk war, so

scheint es, der erste gewaltsame Ausbruch des Schmerzes, als Giulietta, die so leidenschaftlich geliebte Giulietta, sein „zauberisches Mädchen" die idealste und treueste Liebe verrieth, die wohl je ein Künstler für ein weibliches Wesen empfunden. Er will es sagen, was ihn so namenlos zerreißt und quält, er will nicht verstummen in seinem Schmerze: deutlich sprechen zu aller Welt soll das unerhörte Leid, das ihm im innersten Herzen angethan, — dann wird ihm wohler sein.

Kann man wohl bestimmter das unüberwindliche Sehnen der Musik nach dem erlösenden Worte nachweisen, als in diesem herrlichen Tongedicht? Es ist gleichsam das Urbild des Beethovenschen Schaffens und Geistes. Darum hat es aber auch so gar viel Freunde. Es erscheint hier, wie schon früher einmal bemerkt jenes „Jetzt sprich!" welches Michelangelo ausgerufen haben soll, als sein Moses vollendet war und ihn nun selbst mit Augen ansah, als dränge es die in den Marmor gebannte Seele nach Erlösung zum Bewußtsein ihrer selbst, wie es einzig in der Rede sich bekundet. Man zeigt ja sogar die Stelle am Knie, wohin der Hammerschlag gefallen, mit welchem der Meister seinen Ausruf begleitet haben soll. Nicht anders in jener Sonate! Und braucht es also irgend genauer im Einzelnen nachgewiesen zu werden, was den Meister in seinem Schaffen zwingend bestimmte und endlich im höchsten Werke seines Genius zum gedichteten Worte förmlich hindrängte? Es war die Macht seines Empfindens, die Klarheit der dichterischen Absicht, die Fülle seines geistigen Gehalts, mit einem Wort die Kraft

der „poetischen Idee“, die ihn weiter und weiter trieb, seiner bisher stummen Kunst die Zunge zu lösen.

Wir haben also unter diesem Gesichtspuncte die Hauptwerke seines späteren Schaffens noch zu betrachten.

Der heiße Kampf der sittlichen Selbstüberwindung, der heroische Entschluß, zu bestehen im Streite mit den scheinbar unüberwindlichen Mächten des Schicksals, endlich der jubelvolle Sieg über sich selbst wie über das Leben, sowie ihn eben Beethoven in tiefster Seele durchzumachen hatte, dies war es, was in der Cmoll-Symphonie einen rein musikalischen Ausdruck gewann, an welchen jeder dramatische Componist zurückdenken muß und zurückdenken wird, der irgend namentlich für einen tragischen Stoff die rechte Tonsprache finden und irgend einem erschütternden Seelengemälde die volle Wahrheit des musikalischen Ausdrucks geben will. Kaum aber war dieses Werk im Wesentlichen vollendet, so ist es, als sei mit diesem letzten Kampfe des eigenen Innern der Sinn nun auch völlig für die ganze Mannichfaltigkeit des Lebens erschlossen und als solle das eigene kleine „Ich“ mit seinem Einzelleid und seiner Einzelfreude fortan der Welt und ihren Zwecken im Großen geopfert werden. Und diese größere Lebensfülle wies auch der Tonsprache rasch neue größere Aufgaben zu. Zunächst freilich wird in der sogenannten Pastoral-Symphonie ein scheinbar sehr äußerlicher Stoff zum Gegenstand des Schaffens, zur „poetischen Idee“ des musikalischen Gestaltens genommen. Allein welch reizend genrehafte Bilderfülle ist hier, sei es bei der „Ankunft auf dem Lande“, sei

es „am Bache“ oder bei dem „lustigen Zusammensein der Landleute“ gegeben! Und deutlich zeichnet uns die bloße Sprache der Töne jede dieser Begebenheiten, — dieselbe Sprache, die nachher dem „Gewitter“ die allerdings weniger schwierig zu findende Sinnendarstellung und dem „Dankgefühl der Landleute gegen den Ewigen“ den sanftesten und zugleich erhebendsten Ausdruck leiht.

Noch höher aber wird der Realismus und damit die Deutlichkeit des Ausdrucks, die nachher von so großer Wichtigkeit für die Entwicklung der dramatischen Kunst werden sollte, gesteigert in der fast zu gleicher Zeit mit diesem Werke wenigstens dem Keime nach entstandenen Adur-Symphonie. Man mag Worte und Bilder wählen, welche man will, um ihren Inhalt auch außerhalb der Musik annähernd deutlich anzugeben, — daß ihre „poetische Idee“ eine ritterliche Festespracht mit allem begleitenden Volksjubel ist, hört Jeder heraus, und das wird denn auch der Grundton aller Schilderungen des Werkes bleiben. R. Wagner nennt dasselbe bekanntlich die „Apotheose des Tanzes“. Und insofern Tanz im höheren Sinne der naturgemäße und nächste sinnliche Ausdruck festlicher Freude und öffentlicher Feier ist, stimmt auch unsere speziellere Deutung mit dieser allgemeineren Bezeichnung von Sinn und Inhalt des Werkes überein. *

* Das Nähere über die Entstehung dieses Werkes ist ebenfalls in „Beethovens Leben“ (2. Theil) gegeben, und eine gewichtige Bestätigung der Annahme, daß Beethoven den anregenden Keim zu demselben den lebhaften und glänzenden Bewegungen des

Es ist übrigens gerade bei diesem Werke noch ganz besonders darauf zu achten, in wie weit Beethoven auch das zweite der Elemente, wodurch die Instrumentalmusik etwas deutlich Redendes bekommt, den Rhythmus, das künstlerische Widerspiel der menschlichen Gebärde, zur Darstellung seiner poetischen Anschauungen sich angeeignet hat. Daß er auf das Volkslied mehr hielt als seine Vorgänger, ist bekannt. Fast in höherem Maße aber lagen ihm jene unwillkürlichen Versuche am Herzen, in denen sich das im Wort Unaussprechliche unseres Innen- und Sinnenlebens sinnlich greifbar darstellt. Man sah ihn zumal in späteren Jahren oftmals dem Volksleben und seinen musikalischen Kundgebungen mit Eifer lauschen. Sogar im Prater unter den Bierfiedlern fand ihn der eine und andere stille Beobachter. Und wer nun zumal seine späteren Werke mit Aufmerksamkeit betrachtet, wird bei manchem der darin gezeichneten sprechend lebhaften Lebensbildchen jene rhythmischen Keime des Volkstanzes wiederfinden, die das daraus entwickelte Tongebilde selbst da fesselnd und bedeutsam machen, wo eine bestimmte „poetische Idee" fehlt.

In der gleichen Zeit aber gedachte unser Meister,

östreichischen Heeres in der großen Kriegszeit vom Jahre 1809 verdanke, liegt in der Erzählung des bekannten Claviercomponisten Carl Czerny, daß das Werk in der Kriegszeit von 1813 und 14 entstanden sei. Czerny war sehr viel in Beethovens Nähe und hat manche bemerkenswerthe Einzelheit über die Entstehung seiner Werke erfahren. Nur hat ihn diesmal seine Erinnerung über das Datum getäuscht, was jedoch in der Sache selbst nichts ändert.

dem das Leid des Lebens aus vollen Bechern geschenkt ward, in noch höherer freierer greifbarerer, Himmel und Erde zugleich umfassender Weise die Freude und Freiheit der Menschheit, deren Jammer und Knechtschaft schon so tausendfach besungen, verherrlichend zu feiern. Und wenn es ihn auch vorerst noch dünkte, als könne eine bloße Ouvertüre diesen ewigen menschlichen Inhalt umfassen und die höchste „poetische Idee", die er erschaut, aussprechen, — im Lauf der Jahre, wo ihm dieses Lied von der Freude, das ihm schon die Jugendjahre belebt, immer wieder vor die Seele trat, wuchs es ihm zu seiner vollen Größe aus und gab ihm den Stoff zu jenem Riesenwerke, in dem sich seine ganze geistige Kraft wie sein ganzes musikalisches Können zusammenfaßte und welches darum, alles in allem genommen, für die künstlerische Nachwelt das entscheidendste von seinem gesammten Schaffen wurde, — entscheidender auch für die Entwicklung des Musikdramas als sämmtliche sogenannte dramatische Musik, die sowohl er wie seine Vorgänger irgend geschrieben. Es war die Neunte Symphonie!

Wir sahen bereits, daß je klarer und höher die „poetische Idee", sei es ein außen Erlebtes oder ein innen Erschautes, in dem Meister selbst sich gestaltete, desto klarer und höher auch der Stil, das heißt die Ausdrucksweise sich in seinen Werken ausprägte. In dieser Hinsicht ist nichts überzeugender, als eine Vergleichung der Neunten Symphonie mit der Achten. Nur eine Nummer weiter, und doch liegt eine Welt zwischen diesen

beiden Werken. Nr. VIII die letzte der Symphonien, sowie sie eben auf Wunsch und Bestellung oder für passende Gelegenheit geschrieben wurden, was ja Beethoven so wenig erspart war wie Mozart und Haydn, — Nr. IX die letzte Symphonie, die überhaupt geschrieben wurde, wenn man die höhere Idee dieser Kunstform ins Auge faßt!

Freilich schon die Achte, die fast zu gleicher Zeit mit der Siebenten entstand, zeigt in ihrer Arbeit und ganzen Darstellungsweise an mancher Stelle jene neuen Ausdruckselemente, die das Entscheidende des Beethovenschen Stiles bilden, weil sie das Eigentliche seines geistigen Wesens darstellen. Allein der Gesammtwurf des Werkes ist nicht geeignet, eben dieses Entscheidende des Beethovenschen Stiles zur vollen Geltung zu bringen, weil die Gesammtabsicht des Werkes keine geistige und klarbewußte ist, weil keine entschiedene „poetische Idee" vorlag oder weil dieselbe nicht inhaltsvoll und bedeutsam genug war, um den Meister ganz aus den Geleisen der gewohnten Symphonieschreiberei in die Bahn der wahren Lebensdarstellung durch Töne zu treiben. Gleichwohl sind das Andante und besonders das Menuet sehr betrachtenswerthe Versuche, aus dem alten Schlendrian herauszukommen, und die spottende Ironie, die der Meister hier mit gewissen Kunst- und Lebenserscheinungen, zumal mit der komisch aufgebauschten Würde des damaligen vornehmen Mode- und Kunsttones treibt, giebt diesen Sätzen neben dem Interesse, welches der Musiker von Fach an der Melodiebildung, Harmonik und Rhythmik

wie an der Instrumentation des ganzen Werkes findet, auch einen nachhaltigen feineren Sinn und Reiz.

Allein das fühlte der Meister, auf dieser Bahn ging es nicht weiter, ohne bereits Dagewesenes zu wiederholen und bei allem feinen Formenreiz inhaltslos und langweilig zu werden wie Andere vor ihm und in noch höherem Weise nach ihm es geworden. Obgleich also an Bestellung neuer Symphonien es in späteren Jahren ebensowenig mangelte wie an Verlockung zur Operncomposition, — es währte dennoch eben zehn Jahre, ehe an ein Werk dieser Gattung wieder feste Hand gelegt wurde. Denn auf eine „Eroica", auf eine Fünfte, Sechste, Siebente Symphonie konnte nicht nochmals blos eine Achte folgen. Ein neuer großer, ein weltbedeutender Inhalt, eine wirklich gewichtige „poetische Idee" mußte es sein, was hier den Griffel einzig von neuem rege machen konnte. Ja nicht blos die reichste Fülle innerer und äußerer Erlebnisse, eine völlige Umbildung des eigenen Wesens, eine Reinigung von allem äußeren Tand zum Geistigen und Ewigen hin mußte vorausgehen, ehe diese hohe Gattung von Musik, die ihm selbst als seine eigentliche „Weise" galt, wieder berührt werden durfte. Und wenn einerseits die zehn Jahre seines Lebens, die zwischen der „Achten" und der „Neunten" liegen, in der That nach der Menge und dem Gehalt des darin Erfahrenen Leid und Freude des ganzen vergangenen Lebens reichlich aufwogen, so war andererseits die mehrjährige Arbeit an der „Missa solennis", die ihn die Seele mit tiefer Andacht in die Geheimnisse des Ewigen versenken ließ, wohl geeignet, sowohl sein In-

nerstes von allem Anhängen am Gemeingewöhnlichen des Lebens freizumachen, wie auch seinem technischen Können jene volle Sicherheit selbst im Höchsten und Schwierigsten, in allen und den letzten Ausdrucksmitteln seiner Kunst zu geben, daß er nunmehr völlig frei und sicher auch das Letzte und Beste, was er von Menschheitsgefühlen und von Ahnung des Ewigen in sich trug, würdig auszusprechen vermochte.

Daraus erklärt sich denn einerseits die außerordentliche Raschheit, womit das Werk der Ausführung und Vollendung entgegenging, als es einmal wirklich angefaßt war, — es hat im Gegensatz zu den anderen großen Symphonien, die von der Erfassung bis zur Vollendung meist Jahre gebrauchten, nicht viel mehr ein Jahr zur wirklichen Ausführung erfordert; — andererseits erklärt sich aus diesem zum völligen Bewußtsein gelangten wirklichen Inhalt seiner „poetischen Idee" die ganz außerordentliche Klarheit und Freiheit des Stiles, das knappe und straffe Wesen, die das Werk in der ganzen Anlage wie im geringsten Einzelnen seiner Arbeit zeigt. Da ist keinerlei musikalische Redensart, keine allgewohnte symphonistische Phrase, wie sie der „Eroica" noch vielfach ankleben, aber auch der Fünften und Sechsten und sogar der Siebenten Symphonie zumal in den sogenannten Uebergängen durchaus nicht fremd sind. Alles und Jedes vielmehr wird zum Ausdruck — nämlich eines Geistigen, eines wirklich Empfundenen, innerlich Erschauten. Und Alles arbeitet mit Macht auf jene klarste und möglichst verständliche Ausdrucksweise hin, der schließlich doch nichts

übrig bleibt als zum Wort zu greifen, um nach der gewollten Absicht sich vollkommen verständlich zu machen.

Aber so in der Empfindung vorbereiten, so die richtige Stimmung erzeugen, so die einzelnen Theile der „poetischen Idee“ auseinanderlegend andeuten und die ahnende Voranschauung der ganzen dichterischen Absicht bereiten, so die innerste Seele anspannen, daß eine wahrhafte Sehnsucht entsteht, das Wort endlich zu hören, das die Erlösung bringt, wie dieses Allegro mit seinem dunkel gähnenden Schauerabgrundsanfang, in dem man meint, gleich Faust „zu den Müttern hinabzusteigen“, dieses Scherzo mit seinem fast schmerzlichen Jubel, dieses Adagio mit seiner untilgbaren Sehnsucht nach dem Licht des Ewigen und nach befriedender Wiedervereinigung mit dem Urquell alles Daseins es thun, wo wäre dies je vorher in der Kunst dagewesen! Und wo wäre jemals vorher in der Musik eine ähnliche Wirkung erzielt worden, als wenn nun nach den nochmals in raschem Andeuten wiederkehrenden Räthselfragen und nach den mächtigen Contrabaßrezitativen endlich wirklich das erlösende Wort erklingt: daß die Menschheit zur Freiheit und Freude geboren, daß wir nicht zur dämmernden Sinnengenügsamkeit und nichtsbedeutenden Vergänglichkeit bestimmt sind, sondern daß unser Ziel zwar einmal sterben aber dennoch ewig leben ist! Wahrlich, wer diese Töne hört, er glaubt an die Botschaft von der Erlösung des lebensbedrängten Innern durch freie Selbsthingabe an das Ganze der Menschheit. Er hört mit eigenen Sinnen und in eigenster Seele als überzeugende

Wahrheit erklingen, was ihm das Wort des Dichters blos verstandesmäßig versichern konnte. Und tief ergriffen stürzt auch seine Seele nieder vor den erhabenen Räthseln des Menschenthums, die ihm hier ein Künstler-Prophet deutend löst, stürzt nieder mit den Millionen, ahnet im harmonischen Tonbau den Schöpfer der Welt und giebt sich in seliger Gewißheit der unlösbaren Gemeinsamkeit mit dem Ewigen dem Gefühle der Freude hin, die das einigende Band wie das höchste Gut der Menschheit ist.

Es hat hier wieder R. Wagner in jener das tiefste innere Wesen des großen Tondichters erfassenden Weise, wie er sie bei der Coriolan-Ouvertüre und der Eroica zeigte, auch bei der Neunten Symphonie gewußt, andeutungsweise den Gedankengang oder vielmehr den innern Seelenvorgang des Werkes anzugeben. Er hat dabei Worte von Goethe zu Hilfe genommen, „die, wenn sie auch keineswegs mit Beethovens Werk in einem unmittelbaren Zusammenhange stehen und auf keine Weise die Bedeutung seiner rein musikalischen Schöpfung irgendwie durchdringend zu bezeichnen vermögen, dennoch die ihr zu Grunde liegenden höheren menschlichen Seelenstimmungen so erhaben ausdrücken, daß man im schlimmsten Falle des Unvermögens eines weiteren Verständnisses sich wohl mit der Festhaltung dieser Stimmungen begnügen dürfte, um wenigstens nicht gänzlich ohne Ergriffenheit von der Anhörung des Musikwerkes zu scheiden.“

„Entbehren sollst Du! Sollst entbehren“, lautet der Ruf des ersten Satzes, gegen dessen Schrecken der

edle Trotz und die männliche Kraft der echten Menschennatur muthig ankämpft, um dennoch immer wieder zu den Worten Fausts zurückgeworfen zu werden: „Nur mit Entsetzen wach' ich morgens auf" u. s. w.

Zum Taumel, zur Betäubung reißt den fast Verzweifelnden der zweite Satz: „Von Freude sei nicht mehr die Rede, dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuß!" Und dazwischen spielt die vergnügliche Heiterkeit des gemeinen Daseins, jenes: „Dem Volke hier wird jeder Tag ein Fest" fast ironisch hinein.

„O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder! Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder," klingt aus dem Adagio hervor, dem jedoch die durchlebten Stürme wie das ungelöste Sehnen nach Glück und Frieden ebenfalls eine wehmuthvolle Grundfärbung geben.

„Aber ach! schon fühl' ich bei dem besten Willen, Befriedigung nicht mehr aus dem Busen quillen," schreit der vierte Satz auf. Und es ist, als wenn der Meister selbst hier zugleich von der Ahnung des ewig unbefriedigten, ewig gährend sehnenden Wesens seiner eigenen Kunst erfüllt gewesen wäre. Er sehnt sich nach dem rettenden Land des klar ausgesprochenen Wortes, und seine Sehnsucht lehrt es ihn wirklich finden. „Freude, schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium," lautet der Ausruf. Es ist das durch eigene Kraft errungene Glück, das hier den jauchzenden Freudenruf hervorbringt: denn „nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, der täglich sie erobern muß!"

Und nun bringt im Hochgefühl der Freude der Aus-

spruch allgemeiner Menschenliebe aus der hochgeschwellten Brust hervor. In erhabener Begeisterung wenden wir uns zu dem großen Schöpfer der Natur, dessen beseligendes Dasein wir mit klarem Bewußtsein ausrufen, ja den wir in einem Augenblicke erhabensten Entrücktseins durch den sich theilenden blauen Aether zu erblicken wähnen. Es ist als ob wir durch Offenbarung zu dem beseligenden Glauben berechtigt worden wären: jeder Mensch sei zur Freude geschaffen. Jubelnd schließen wir die Welt an unsere Brust, Jauchzen und Frohlocken erfüllt die Luft wie Donner des Gewölks, wie Brausen des Meeres, die in ewiger Bewegung und wohlthätiger Erschütterung der Erde beleben und erhalten zur Freude der Menschen, denen Gott sie gab, um glücklich darauf zu sein.

So R. Wagner über dieses unsterbliche Werk, das erst heute endlich begonnen hat, seinen Sinn auch den Fernerstehenden zu erschließen und überall die jubelnde Freude zu erwecken, die es sich selbst zum Anlaß und Vorwurf genommen. Die allgemeine Bedeutung desselben und namentlich seinen Zusammenhang mit der gesammten geistigen Entwicklung unserer Zeit habe ich selbst kürzlich in der unter dem Titel „Beethovens Brevier“ herausgegebenen Sammlung der von ihm selbst ausgezogenen oder angemerkten Stellen aus Schriftstellern und Dichtern alter und neuer Zeit in dem Vorwort „Ueber Beethovens geistige Entwicklung“ darzulegen gesucht. Hier ist uns zunächst die künstlerische Art des Werkes von Bedeutung und darüber haben wir jetzt noch einige Worte zu sagen.

5. Beethovens Bedeutung für die Kunst.

Es ist also erreicht, das rettende Land, nach welchem der „kühne Columbus“ das weite Meer der dunkel wogenden Empfindung sehnend durchschiffte hatte. Jetzt erst erkennen wir auch die volle Macht, das wahrhaft unvergleichliche Vermögen jener Kunst, die ihr Meister und Vollender selbst von je als eine „göttliche Offenbarung“ betrachtet hatte. Jetzt erst sehen wir, mit welcher Sicherheit und Allgewalt die Musik zu reden weiß, wenn ihr erst mit genauer Bestimmung der Gegenstand an die Hand gegeben, den sie auszusprechen hat.

Das immer festere Ergreifen des lebendigen Lebens, soweit sich dasselbe im persönlichen Empfinden des Menschenherzens wiederspiegelt, hatte dieser Kunst auch die immer deutlichere Sprache, die immer eindringlichere Wirkensmacht auf unser Gefühl gegeben. Was Sebastian Bach von den Geheimnissen des seinen Frieden in Gott suchenden Herzens offenbarte, was dann Gluck, Haydn, Mozart von den Regungen unseres Innern kündeten, wo sich dasselbe in Liebe und Leid mit dem Leben berührt und aus ihm seine Nahrung, seine Kraft schöpft, — dieser Welt der Empfindungen bemächtigte sich Beethovens große Seele mit dem sicheren Griff eines Genius, der seiner Kunst neues Leben, neue Nahrung zuführen und ihr die letzten hohen Ziele ihres Strebens zeigen will.

Und je mehr sich dem Gehalt des wirklichen Lebens seine Phantasie erschloß, je mehr trieb es ihn in seiner Kunst zu immer deutlicherem Aussprechen desselben, und er

ruhte, von Werk zu Werk, von Enthüllung zu Enthüllung schreitend, nicht eher, als bis er den tiefen Innengehalt seiner Zeit, ja die ganze sehnende Herzensregung der modernen Menschheit nach ihrem lebendigen Kern ausgesprochen und an diejenige Gränze geführt hatte, wo sie durch Zurückführung auf sich selbst und zum Lichte des Bewußtseins ihre endliche Erlösung findet. Mit der Neunten Symphonie erlöste er seine Kunst von der formalen Gebundenheit, in der sie bisher gestanden, machte ihre innerste Seele frei und gab ihr im Aufgehen in das höhere Wesen der bewußten Geistesart und des wirklichen poetischen Gehaltes erst endgiltig ewiges Leben. Er erlöste aber damit, wie bereits an anderen Orten nachgewiesen ward, nach dem Maße seiner Kunst überhaupt unser Herz und gab es seiner ursprünglichen und naturgemäßen Regung und damit einer erneuten Fruchtbarkeit im Leben wie in der Kunst wieder.

Er selbst schuf freilich auch nach der Neunten Symphonie noch rein musikalisch weiter. Allein hat er Höheres geleistet als dieses Werk ist? — Von einer Zehnten Symphonie hören wir, daß sie beabsichtigt ward und ihn auf dem letzten Krankenbette noch lebhaft beschäftigte. Aus ihren geringen uns hinterbliebenen Skizzen vermögen wir auf ihre Absicht und Anlage nicht wohl zu schließen. Mehr erscheint es uns seinem jetzigen Standpuncte naheliegend, daß er eben die Musik zum „Faust“ und ein Oratorium „Saul“ zu schreiben gedachte. Wirklich fertig wurden nach der „Neunten“ nur noch die bewundernswerthen „Letzten Quartette.“

Diese Werke nun sind die schönste Erfüllung und Bestätigung des von Beethoven selbst ergriffenen höheren Wesens und Zieles seiner Kunst. Was oben über seine wachsende Hinneigung zu Leben und Wirklichkeit selbst nach ihrer gemeingewöhnlichen Erscheinung gesagt ward, hier merken wir allüberall, wie seine Phantasie auf die Dinge der Welt geachtet und nach ihren Eindrücken die kleinen Instrumentalsätze gestaltet hat: sie sind die feinsten Genrestücke und geistvollsten Situationsbildchen, die unsere Kunst jemals geschaffen, und ihren Lebensreiz, ihre drastisch greifbare Anschaulichkeit hat kein Maler je übertroffen. Auch sind Seelengemälde darunter, deren Tiefe und Kraft in Zeichnung und Farbe ebenfalls kaum je ein Künstler noch Dichter überbot. So bleiben auch diese Werke gleich der Neunten Symphonie eine wahre Fundgrube und Schule der dramatischen Composition. Denn sie entstammen dem wahren Leben der Seele, das der Lebensquell der dramatischen Dichtung ist, die Neunte Symphonie selbst aber erreichen sie nicht. In ihr erscheint das tiefste geistige Vermögen des großen Tonmeisters zugleich enthalten und erschöpft.

Und dieses Werk nun stets näher betrachtend und nach seiner hohen poetischen Absicht und wunderbaren künstlerischen Fügung tief in der Seele erfassend, muß selbst der eifrigste Musiker sich fragen: Was nun? — Er muß die Ahnung gewinnen, daß hier seine Kunst, wie sie bisher verstanden, ihr Ende erreicht hat und daß dasjenige, was bisher schon einzig ihr Leben und Gehalt gegeben, die Berührung mit dem Leben, die „poetische Idee"

nun endlich wirklich und völlig zum klaren dichterischen Gedanken sich erheben muß, der der Musik zugleich Aufgabe und Ziel ihres Könnens anweist.

Wir aber, die wir den naturgemäßen Gang der Kunst und namentlich der Musik mit freiem Blick zu betrachten gesucht haben, wir haben nicht Grund, um die Würde und das Dasein dieser an sich einzigen Muse besorgt zu sein. Wir wissen, daß das scheinbare Ende, das sie in der Erscheinung ihres größten Meisters, in Beethoven gefunden, in der That nur eine Erlösung zu höherem und vollerem Dasein gewesen ist. Denn so viel ist auch nach diesem raschen Ueberblick über das Gesammtleisten der Musik schon mit aller Bestimmtheit zu erkennen, daß sich in ihr eine Sprache des Geistes darstellt, die an Feinheit wie an Kraft vor keiner anderen Sprache zu weichen hat. Darum auch kann, wer überhaupt den Muth faßt, den Gehalt des menschlichen Daseins, sowie er sich unserer heutigen Anschauung darstellt, in Gestalt der Kunst auszusprechen, ganz gewiß dieser Sprache am allerwenigsten entrathen, wenn er die Absicht hat und die Möglichkeit gewinnen will, diesen unsern Geistesgehalt nach seiner vollen Macht und Tiefe und mit jener wirklichen sinnlich-geistigen Gegenwärtigkeit darzustellen, wie sie einzig die höchste Form der Kunst, das Drama, gewährt.

Denn wie viel dieses Gehaltes unserer Natur müßte er unausgesprochen lassen, wie wenig würde er überhaupt nur die ganze Innigkeit und Tiefe der heutigen Empfindung zum Ausdruck bringen, wie wenig vor allem

der besonderen deutschen Art genügen können, wenn er der Sprache des Tones unfähig wäre! Sie, die alles das sagt, was das Wort unausgesprochen lassen muß, und selbst dem deutlichst ausgesprochenen Worte erst die Flügelkraft verleiht, mit treffender Sicherheit und unmittelbar zündend in unser Empfindungsleben einzudringen, — sie, die alles was nun das Wort schließlich bestimmt bezeichnen soll, in unserem Innern bereits fühlbarst vorzubereiten vermag und überhaupt die allerfeinsten Mittel besitzt, sowohl die Personen und Träger der Dichtung nach ihrer entscheidenden Art auf das lebendigste und kenntlichste zu charakterisiren, wie auch die innerste Motivirung und das eigentliche Entstehen der Handlung in unserer Seele darzustellen und uns stets den ganzen Zusammenhang des entwickelten Seelenprozesses vollkommen gegenwärtig zu halten, — sie darf am allerwenigsten fehlen, wo es wie im Drama gilt, uns durch die sinnbildliche Darstellung der Kunst über die Räthselwege des menschlichen Herzens wie über den Zusammenhang des Seins überhaupt aufzuklären.

Wir erkennen daher bei genauerer Betrachtung der dichterischen Literatur, wie die gleiche Sehnsucht, welche die Musik mehr und mehr zu einer ihren Inhalt scharf umreißenden „poetischen Idee“, ja endlich zum Worte selbst trieb, auch die Dichter ergriff und zwar in je höherem Maße, je mehr sie in der Ausbildung der Tonkunst die Gewalt dieser wahren Seelensprache und ihre Fähigkeit erkannten, den letzten poetischen Gehalt der Sache, den sie selbst meist nur mit künstlichen Mitteln

und nur zum Schein zu geben vermochten, ja sogar oft ganz verschweigen mußten, mit voller Kraft und wirklicher Anschaulichkeit auszusprechen.

Denn wenn wir bei unsern Betrachtungen staunen mußten, welch wundervoller Blüthen- und Fruchtbaum aus dem unscheinbaren Keim erwachsen ist, der von der Natur selbst im Volksliede gegeben war, und wie schon die Griechen aus der feierlichen Lyrik ihrer Dionysosspiele den herrlichen Bau des Drama errichteten, den dann Calderon und Shakspeare wie Schiller und Goethe mit neuen Göttergestalten unsers menschlichen Empfindens erfüllt haben, — um wie viel mehr muß man bewundern, was aus dem Keime jener natürlichen Seelenlaute und Gebärdensprache, wie sie in der Volkstanzlyrik liegen, die Musik hervorgebildet hat! Und doch zeigt auch diese machtvolle orchestrale Baukunst eines Beethoven dem aufmerksamen Auge den gleichen Keim im musikalischen Bestand des Liedes wie das Drama uns auf den Wortvers desselben hinweist: es ist die gleiche Zelle, aus der die kleine Blume wie der mächtigste Baum und alle lebendige Schöpfung entsteht.

Und beide, der Dichter wie der Musiker ahnen nun je länger je mehr, daß es sogar die gleiche Quelle ist, aus der im Grunde Kern und Kraft ihres Schaffens fließt, und sehen ahnenden Geistes neue Wundergebiete der Kunst sich erschließen.

Und gewiß, die Zeit selbst, die unsere Bedürfnisse erzeugt, sorgt auch für deren Befriedigung, und die Kunst selbst gebiert sich die Männer, die sie zu weiteren und

höheren Gebilden führen. Wenn daher trotz mancher edelsten Bestrebungen der Periode nach Beethoven dieses allerseits geahnte und gewünschte Neue und Höhere der Kunst nicht sogleich fertig sich darstellt, sondern erst durch mancherlei Versuche und seltsam verzwickte Mischungen von Alt und Neu sich hindurchzuwinden hat, so liegt dies in der Natur aller Entwicklung und kann uns am sichersten davon überzeugen, daß wir es in der That hier nicht mit einem willkürlich Gewollten und Gesuchten, sondern mit etwas Organischem und Naturnothwendigem zu thun haben, das nicht durch den Willküract des Einzelnen erzeugt wird, sondern im Gegentheil seine Bildner und Darsteller durch die von innen drängenden Mächte des Lebens sich selbst erzeugt.

Darüber zum Abschluß noch ein Wort.

Wir stehen in einer gewaltigen Zeit. Die Menschennatur will sich neu gebären, und mit Riesenschritten eilen die Begebenheiten uns voraus. Endlich, endlich soll das hohe Gut des wahrhaft Menschlichen, von dem eine ferne Vergangenheit wenigstens in der Kunst schon einmal einen holden Frühlingssonnenschein erzeugte, der noch heute alles überstrahlend zu uns herüberglänzt, zur Wirklichkeit und That werden. Die Spuren jenes schöneren Menschenthums erweckten bereits vor mehr als dreihundert Jahren auch in uns Deutschen, den inneren und wahren Erben jener Griechen, von neuem das Bewußtsein der eigentlichen Aufgabe unsers Geschlechtes. Und wie damals sogleich auf dem Gebiete des religiösen Lebens das wahre Gottesbedürfniß an die Stelle falscher Form

gesetzt ward, so ließ von da an das deutsche Wesen nicht nach, bei sich selbst Einkehr zu halten und das Maß des ewig richtigen natürlichen Menschengefühls an alles blos Ueberkommene und Geglaubte zu legen. Der freieren Anschauung und innigeren Verehrung des Höchsten folgte die freiere Anschauung von Natur und Leben, und aus dem neuerwachten Anschauen und Empfinden des Lebens gebar sich auch zum ersten Male wieder eine innerlich freie und schöne künstlerische Darstellung desselben.

Die Musik wetteiferte mit der Poesie, diesen tiefern Lebensgrund, den die erneute religiöse Anschauung gelegt, nach seiner ganzen Kraft und Fülle auszubauen. Die Wissenschaft stand diesem Streben kräftig zur Seite und stellte neben die Idealbilder, die zuerst wieder wirklich den Ausdruck des Menschengesichts hatten, die sicher klaren Satzungen, die aus der Wahrheit unsers menschlichen Wesens genommen, auch dieses selbst wieder nach seinem Maß und Gesetz regeln sollen. Neugekräftigt in seinem inneren Leben trat der Mensch, der Mann von neuem auf den Kampfplatz des äußeren Lebens und forderte mit ernster Festigkeit das Recht, sich ungestört von fremder Gewalt nach dem Gesetze seines eigenen Wesens entwickeln und einrichten zu können.

Nun wir sehen heute, was daraus hervorgegangen. Mit geradezu wunderwirkender Gewalt hat seit Menschenaltern dieser deutsche Sinn sich auch im geschichtlichen Leben bethätigt und alles zwingend Fremde und Falsche einfach niedergeworfen. Frei und Herr ihrer selbst wandelt die herrliche Gestalt des Deutschen endlich unter den mannich-

fachen Volksgesichtern der Welt umher und fürchtet ferner nicht, der ihm darein rede und ihn hindere, fortan auch ganz so zu sein und zu werden wie er ist. Jetzt also gilt es auch mehr denn je, endlich unser ganzes Leben nach dem Geiste auszubauen, der in uns waltet und allem bisherigen Wirken und Schaffen Kraft verlieh. Es gilt, das gesunde Gesetz der Natur und das höhere der reinen freien Menschlichkeit jetzt auch überall zur thatkräftigen Anwendung zu bringen, damit auch nach innen das hohe Ziel der Freiheit erreicht werde, das der äußeren Unabhängigkeit allein würdig ist und allein ihr Gewähr und fruchtbare Folge gibt.

Mögen also Andere sich fragen und bestimmen, wie das Haus zu bauen und zu sichern ist, in dem wir nach unserer angestammten Art hausen und uns regen können, — Andere, wie hier Religion Sitte und Lehre zu pflegen ist, daß diese blos deutsche Art auch stets mehr die allumfassende und allbildende menschliche wird, — uns gilt vor allem jenes schöne seelenbefreiende und menschheitsbildende Schaffen, in dem nun zum leibhaftigen Anschauen und frohen Genießen dem Menschen die erhebenden und leitenden Vorbilder seines Wesens aufgestellt werden. Denn hier, in die Kunst, liegen die letzten und schönsten Früchte alles menschlichen Bestrebens und diejenigen, die in alle Fernezeit beglücken und wieder Menschen bilden.

Auf denn, und laßt uns daran gehen, sowie einst die Griechen die noch heute unübertroffenen Bilder ihres schönen Daseins schufen, auch nun selbst zunächst unser Leben nach den wahren Begriffen vom menschlichen Wesen

frei und harmonisch auszugestalten und zugleich die Typen und Ideale desselben in Bildern der Kunst aufzustellen, die dieses schöne und allausgebildete Menschenwesen auch schön und allumfassend darstellen. Laut mahnend steht in diesem Bestreben das Bild des großen Beethoven vor uns. Wie er es wagte von neuem auf den Grund des Lebens und der Kunst einzugehen, so sollen wir Heutigen dieses Bestreben fortsetzen und zuerst mit klarem Bewußtsein diesen wahren Grund des Lebens aufsuchen und dann, wenn wir den Punct gefunden haben, wo der Geist in die Sinnenwelt eindringt und sie umschaffend beherrscht, mit sicherem Gestalten aus diesem Geist und Gedanken heraus sowohl den innern Kern wie die allumfassende Erscheinung des menschlichen Daseins darstellen.

Daß wir dies vermögen, ja daß unser deutsches Wesen vor allem zur Lösung dieser hohen Aufgabe bestimmt ist, davon mußte uns gerade ein Blick auf die Erscheinung Beethovens überzeugen. Sein Schaffen hat von neuem den Grund alles Seins berührt. Aus ihm heraus erstand ihm wie seiner ganzen Zeit das untilgbare Sehnen nach Wiederherstellung unsers Lebens und unsrer Kunst aus dem Gesetz dieses Urgrundes. Wir wollen also auch seinen Spuren folgen, und aus der wiederentdeckten Tiefe des wahren Menschenthums wird uns die ganze Schönheit und Fülle desselben wiedererstehen und mit ihr zugleich die einzig wahre allumfassende deutsche Kunst, aus der sich alle einzelnen Künste wie aus einem wahren Lebensborne neu erfrischen werden!

Inhaltsverzeichniß.

Druck von W. Weisenbach in München.

Druck von W. Weifenbach in München.